



٢

تصدّر عن دار الرقعة للإبداع والنشر في كربلاء

في العدد



- النقد الأسني وإشكاليات التطبيق في الشعر
- غرائبية طبائع الذات وضبابية الواقع
- مشروعية الهوية السردية عند إمبرتو إيكو
- بيان الحداثة المتذبذبة والنفاق الساخر بين جدية الحداثة وتهكم ما بعدها
- المسألة الأندلسية واستخلاص النص من المواجهات الأيدولوجية
- رؤية جواد الأسدي للمحضور والمكبوت في طقوس عاشوراء
- قيس الزبيدي: كيف نجعل مادة التعبير في السينما ذات دلالة سيميائية
- الدراما التلفزيونية في قبضة المعلن



من ذاكرة المدينة - سوق الصفاير



الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب
تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير
عباس خلف علي

رئيس مجلس الإدارة
القاضي رافد المسعودي

الهيئة الاستشارية

سكرتير التحرير
محمد علي النصراوي

أ.د. عبود جودي الحلي
أ.د. محمد الخطيب
أ.د. صادق عبد المطلب الموسوي
أ.د. عدنان طعمة
أ.م.د. عادل نذير
أ.م.د. باقر جواد الزجاني

هيئة التحرير

أ.د. محمد أبو خضير
م.م. باقر جاسم محمد
أ.م.د. خليل الطيار

المصحح اللغوي
يحيى سوادى الطويل

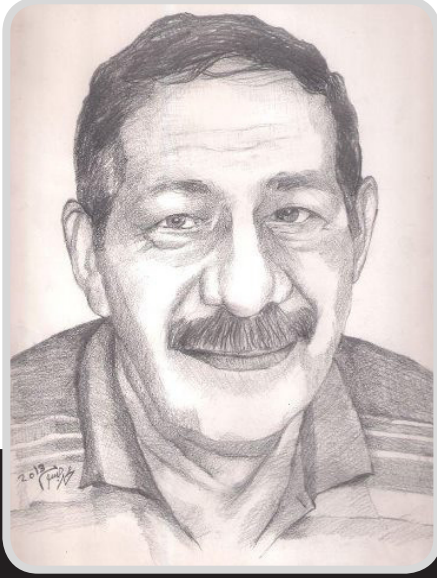
التصميم والخراج الفني
فؤاد العرداوي

الرسوم الداخلية
محمد جسوم

لوحة الغلاف
القاضي رافد المسعودي

المحتويات

كلمة العدد	ص ٥
محور الدراسات الفكرية والنقدية	
غرائبية ضياع الذات	ص ٦ د. سمير الخليل
جماليات الايقاع السردي	ص ٩ محمد يونس صالح
الحوار الحضاري مع الآخر	ص ١٥ د. فاضل عبود التميمي
النقد الالسنّي	ص ٢٠ د. لمى عبد القادر خنساب
دراسات في النقد الثقافي	
مشروعية الهوية السردية	ص ٣٠ د. محمود خليف خضير
الحرب والخراب	ص ٤٤ علي السعدون
كتاب العدد	
سقوط التابو	ص ٤٧ محمد العباس
مفهوم الوثيقة في النص	
السرد الروائي والوثيقة غرناطة انموذجا	ص ٥٥ فؤاد اليزيد
الشخصية التاريخية	ص ٦٤ د. انور بنيعيش
الترجمة	
اخراجات الترجمة	ص ٦٨ حاتم النقاطي
الجسر الذي لا غنى عنه	ص ٧٢ علي عبد الامير صالح
متابعات	
قراءة في مصطلح الجنسانية	ص ٧٦ د. زيد ثامر عبد الكاظم
الحداثة المتذبذبة	ص ٨١ امانى ابو رحمه
حوار العدد	
بشرى البستاني	ص ٨٤ احمد العبيدي
نصوص	
قطرات من ماء السراب	ص ٩٣ محسن الخفاجي
اخطاء	ص ١٠١ ماجد الخياط
تجارب ابداعية	
بئر القصة	ص ١٠٢ فرج ياسين
المرواتي وفن التسريد	ص ١٠٥ د. عمار احمد
ما تبقى من الحزن	ص ١٠٨ جمال نوري
شيء يلتبس بالسيرة	ص ١١٠ د. عمار المسعودي
المحور الفني	
اللغة السينمائية	ص ١١٣ قيس الزبيدي
رؤية في تنظيرات جواد الاسدي	ص ١١٩ حسن الغيني
دراما التلفزيون	ص ١٢٥ مروان ياسين الدليمي
استقطابا الابداع الموسيقي	ص ١٢٩ مهدي هندو



الافتتاحية

كلمة العدد

رئيس التحرير

إنَّ وسيلتنا الوحيدة في مجلة الرقيم هو الحفاظ جهد الإمكان على أن تتماشى مع روح التجديد والحداثة كمستحقات عصرية لا بد من مواكبتها وفهمها بشكل يتيح لنا إقامة حوار منفتح معها ، ولهذا كان جل اهتمامنا في هذا العدد ينصبُّ على ترسيخ هذا الهدف كفكرة معبرة عن تجربة هذا الطموح الذي لم يعد سهلاً أو هيناً ، ولكن نتوخاه في إسهام الكتابات المتميزة في عطائها الفكري والمعرفي ... تلك الكتابات التي حتما تساهم في بلورة هذه الرؤيا وتمنحنا فرصة توسيع النشاط في التواصل، والتمثيل، والثبات.

وإننا في هيئة التحرير نلمس أهمية هذه الحتمية في المحاولة على الرغم من وجود عقبات وإشكالات مختلفة ... حالها حال أي جهد استثنائي يقوم أساساً على (التشكل الفردي) الذي اتخذ من فكرة الرقيم داراً لإنتاج المجلة ، ويعد الآن كخطوة قابلة للتطوير في إطار إنتاج الكتب الأدبية، والفكرية، والإبداعية مستقبلاً ، هكذا نسعى بجهود حثيثة في تعقب الخطوات من - رئاسة مجلس الإدارة إلى هيئة التحرير- في خوض غمار الممكن الذي يتيح وجود الكتاب / المنجز ككائن يرفع عن كاهل المجتمع ضغوط الحياة ، وليس المقصود المتعة والتسلية بل برغد الوعي بأبنية تحليلية تتمثل فيها الأنساق الفكرية ، والأدبية، والمعرفية التي تتعدد فيها المعاني والتصورات بمختلف تنوعاتها واتجاهاتها .

وهذه الحقيقة بالإمكان أن يتلمسها القارئ بسهولة في الخطاب العام لمحاور مجلة الرقيم التي وسّعت لكي تضم جل الحقول الثقافية ، والمعرفية التي تهتم بالشأن الإبداعي، والفكري بالإضافة إلى ذلك وفرنا حيزاً لا بأس به، لتحريك حقل المتابعات الذي نعتقد بأنه سوف يسهم في التعريف فيما يرد من مفاهيم، ومصطلحات فاعلة في تشكيل خطاب المرحلة الراهنة .

كما أن الرقيم منذ البدء تعتقد بل تؤكد على فعل مغامرة الكتابة انطلاقاً من أهميته في تجسيد رؤى الخطاب المعرفي والإبداعي من حيث القيمة والمعنى وعلاقتها مع التأثير والتأثر ، ولذا تأخذ هذه النظرة أولويتها فيما يرد لها من مواضيع مختلفة لكي تكون مساهمة بشكل فاعل كما نظن في الحياة الثقافية .

وبالختام :

إنَّ هيئة التحرير تضع كل مبادرات القراء ومقترحاتهم التي وصلتها أو التي سوف تصلها نصب أعينها ، لأنها تدرك أن حجم تنوع ثقافة المطبوع لا يمكن أن يتحقق فيه النجاح من دون أن يكون ثمة ثراء يكمن في لغة التلقي .



غرائبية ضياع الذات وضبابية الواقع في رواية (أعشقني)

د. سمير الخليل

هل من البديهي أن تعشق المرأة نفسها؟؟

وهل مبادئ الحب ترتضي أن يهمل الطرف الآخر (الرجل)؟

أي حب كانت تريد الكاتبة؟ إجابة هذه الاسئلة تحيلنا إلى مضمون الرواية..

يمكننا أن نستعير تشبيهاً ننطلق من خلاله إلى تحليل الرواية وسبر مكبوتاتها ورموزها إذ من ممكن القول إن رواية (سنة شعلان) تشبه تفاحة (سبرانو) (*) حيث تحتوي على نواة صغيرة تشع بدلالات متعددة فهي تروي حكاية مناضلة سياسية أسمها (شمس) تقاسي الآلام والتعذيب في سجون السياسة الحاكمة وبطش أساليبها.

أما محتواها الخارجي فمكتنز عاطفة واحساساً يضم قصة حب غريبة دارت بين (شمس) وحبيبها خالد من سكان القمر!! واللافت في هذا البناء الروائي ذلك التآرجح بين المضامين المسكوت عنها فهي تتناول قصة نضال امرأة واكبت حركة الربيع العربي وقصة عشق حميمي غريزي إلى بعد الحدود.

فكان المضمونان أحدهما يساعد الآخر في البوح عن كوامنه وأسراره فجاء متضافراً متناوباً بروية دون انفصال في مضامينة يكبر شيئاً فشيئاً وكأنه كرة جليدية.

ومن أجل أن يكون الحديث عن البناء الفني لهذه الرواية متجانساً تحاول هذه القراءة النقدية أن توجز بنقاط القيمة الموضوعية للرواية...

-تعشق شمس بطلنة الرواية رجلاً من كوكب آخر.

-تستخدم الكاتبة عوالم غريبة بمكانها وزمانها (درب التبانة- القمر- سنة ضوئية.. وغيرها).

توحي بغرابة الأحداث والشخصيات والرؤى فتجمع بين الواقعية السحرية بالرواية التكنولوجية ويقودنا هذا التوظيف إلى سببين الأول: رؤية الكاتبة للعالم ولم يكن رؤيتها وحدها بل أنها عبرت عن فئة من المجتمع (النساء) اللواتي يشعرن بالاحباط التام والأسى على ضياع الذات وضبابية الوجود أمام الآخر... فهذا الالتفات على الذات الذي مثلته الكاتبة يعد انحيازاً للتجربة الذاتية في محاولة لتذويب السرد وانفتاحه على الأشياء المسكوت عنها اجتماعياً.

فلم يكن ربط الكاتبة لرؤية العالم نفسياً ذاتياً فقط بل جاء ملتصقاً بالطبقات الاجتماعية أو بالأحرى- أحدها- وبنيات هذه الجماعة الذهنية لذلك كانت التجربة مفسرة للتأثير الاجتماعي تفسيراً مدققاً .. (١)

ففرى البطلة تجد حباً جنونياً مثالياً مع رجل غير واقعي من كوكب آخر ينسبها عش الزوجية تلتقي به في طريق التبانة وتقول:

((ها هو الشبق يجتاحني أيها الشوكة التي وخزنتي بحكمة الشهوة ها هي الرغبة التي لم أعرف معناها تخترقني وتسري في عروقي مع كل قطرة دم وهي تزرع الورد في مفاصلي)) (٢).

فهنا تستصرخ الذات المفروعة من الأهمال والتهميش واللامبالاة والقسر من السلطة الذكورية.

وكانت ترفض هذا العالم المزيف وتجد في ذلك العالم القراني وجودها وافرقتها فتحاول أن تغير الرؤية السلبية لعالمها فتشرع البعد الخامس (الحب) ليكون متسيداً على هذا العالم الذي دمره البشر بانانيتهم وغرورهم، فالحب هو الكفيل بأحياء هذا الموت الذي طال كل مظاهر الحياة ولذتها وجمالها خاصة الخراب الإلكتروني البشع.

فتقول : ((ستحول هذا العالم إلى مملكة مجنونة بصخب عزائنا، عزائنا رقصة على مسرح الكون وهي استعارة لذات إلهية تنال لتشاركنا في ممارسة حقيقتنا كما يحلو لنا...)) وهكذا تنفتح رسائل هذين العاشقين على السرد لتحكي مضموناً انثوياً يحاور المناطق المهجورة عند الانثى وعيا وادراكاً واحساساً.

وعلى الرغم من شاعرية سرد هذه الرسائل غير إنها جاءت بلغة مرمزة ذات إحياء مثير وفي أحيان كثيرة مصرح بها

-تتعرض البطلة للتعذيب في سجون الدولة على يد الضباط ثم يصاب القائد المشرف على قضيتها بإصابات شديدة جراء عمل إرهابي يضطر الأطباء أن ينقلوا عقل القائد إلى جسم السجينة وتبدأ محنته البايولوجية والنفسية مع هذا التغيير.

-بعد موت البطلة يعثر على رسائلها مع حبيبها. ستحاول هذه القراءة هنا أن تستوضح الأساليب التي عالجت فيها الكاتبة هذه المضامين التي ضمتها النقاط الموجزة عن الرواية.

نبدأ من عتبة النص (العنوان) أعشقني.. بداية يعبر العنوان عن رؤية ابداعية لصاحبة النص فجاءت العتبة مكثفة دلالياً وازت حمولة المتن الروائي التخيلية فيتبادر للقارئ السؤال لماذا تعشق المرأة نفسها!!؟

الأمر الآخر بعد العنوان ويمكن أن نعهده جزءاً من العتبة هي تلك المفاتيح الاهدائية في بداية الرواية (إلى بنية البعد الخامس، تحول كامل فلا مر يوم، وعبرة من كلام شمس البطلة ، وعبرة أخرى من كلام حبيبها خالد).

فكل هذه العبارات كانت بمثابة بؤرة إشارية تغوي القارئ للدخول إلى هذا العالم القريب وتعطيه يد العون بلمحات من رؤى المؤلف.

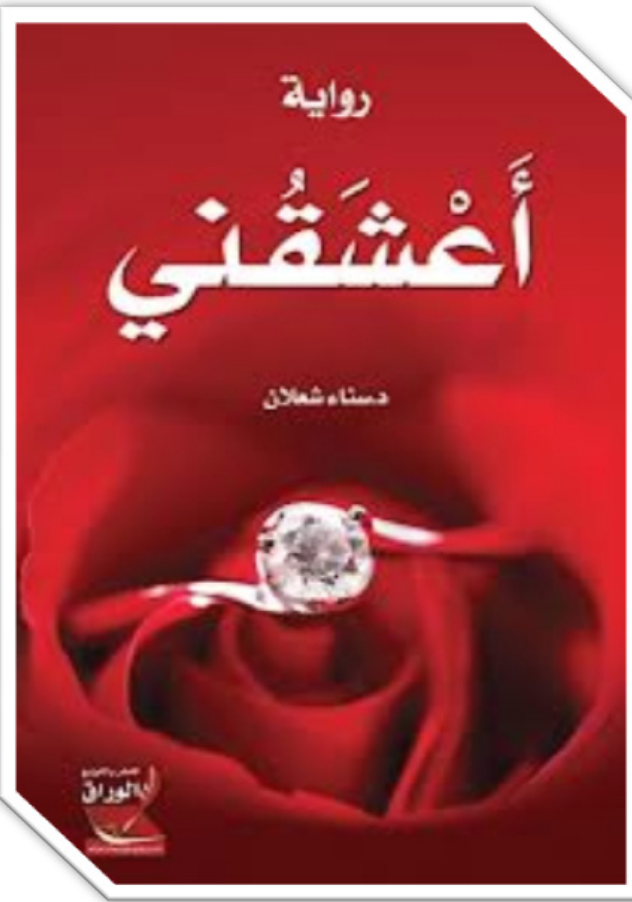
ثم تنتقل إلى عنوانات فصول الرواية حيث جاءت على ثمانية فصول استخدم فيها الطابع الرياضي العلمي فحددت الفصول الخمسة بالابعاد المعروفة الطول والعرض والارتفاع والزمن ثم تضيف بعداً آخر أسمته (الحب) وبعدها الفصول الأخرى التي جاءت على شكل معادلات رياضية.

فكل عنوان من هذه الفصول

يحمل معه عبارة تشير أو تحيل بالبنية الفنية للمتن وكأنها كبسولة سردية توعده بتنشيطها إلى دلالات خاصة داخل المتن. فعلى سبيل المثال في الفصل الأول: البعد الأول الطول، في امتداد جسدها تسكن كل أمالي، وتغفر بدعة طوق نجاتي.

فالطول كان لجثة السياسية المقتولة التي مثل امتدادها آمال ذلك القائد العسكري الذي يود النجاة بنفسه فهو يأمل الحصول على جسدها وانسجتها وكذا الفصل الثاني وبقية الفصول الأخرى.

إذن الرواية من عتبتها وإشاراتها الاهدائية وعنوانات فصولها



والفكرية) هي رغبة تنبع من نفس الراغبة التي لا سبيل لها سوى حلم التفوق الذي يسعفها به رواسب الميثولوجيا القائمة في نفسها .
وبذلك مثلت هذه الرواية احتفاءً خاصاً بالذات الانثوية المتكونة بصورة الحب والجسد والسلام والأمومة جعلها تقول:
-عشقتني...

الهوامش
(*) (هذه التفاحة كون صغير بذاتها وبذرتها وهذه البذرة هي الشمس الصغير لذلك العالم الصغير التي تدفئ وتغذي الروح النباتية في هذه الكتلة) أوردها غاستون باشلار في جماليات المكان، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص ١٨٠.
(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، ت: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ط١، ١٩٨٤، ص ٤٨.
(٢) رواية أعشقتني لـ د. سناء كامل شعلان، دار الوراق، ط١، ٢٠١٢، ص ٢١٠، ٢١١.
(٣) فن الرواية، كولن ولسن ت: محمد درويش، دار المأمون، ١٩٨٦، ص ٦٥.
(٤) بناء الرواية- أدوين موير ت: إبراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف، ص ٥٧.
(٥) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي- فاضل ثامر، دار المعنى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٤، ص ٨٦.

عنوة وقصداً .
المميز في لغة الكاتبة أن الآخر (الرجل) أو أي قيمة أخرى معبرة تكون حاضرة بقوة . وعلى الرغم من هذا الحضور أي أن لغة الرواية الأنثوية منفتحة على ذات المرأة ومعبرة عن همومها أصدق تعبير تمثلها وهي تعيش حرارة وبرودة وقائع الحياة الاجتماعية .

وربما يعود هذا الانفتاح في اللغة لفكرة توسيع رقعة الرواية والسماح لها بوصف أي جزء من أجزاء الحياة يهتمها أمره وليس في مساعدة القارئ لتحقيق اللذة (٣).
والسبب الآخر: أن عالم المرأة أو العالم بصورة عامة صار شديد التعقيد ولم يعد بإمكان الكاتب أن يعبر عن احباطات الإنسان وعذاباته وضغوط الواقع زيادة على القيود التي تفرضها بعض السياسات والاتجاهات الحاكمة في البلاد العربية جعلت من الكاتبة تتجه نحو العوالم الغرائبية لأنها أكثر انفتاحاً وتعبيراً .
فكانت التفاتة جميلة من الكاتبة أن تعالج هكذا موضوع سياسي اجتماعي.

فقد لمست القراءة وجود متخيلة مبدعة تقف وراء هذه المعالجة المرمرية حيث نظمت صور الواقع المحسوسة وتضعها في تركيبات جديدة .

فعندما يفقد (باسل المهري) العسكري في الدولة جسده مضحياً به من أجل استبداد وظلم حكومته يحتاج لجسد آخر ينسجم معه نسيجياً فيكون جسد تلك المناضلة المقتولة مأوى النجاة له أية دلالة رائعة هذه وهي تجعل القتيلة أقوى من القاتل وتصورها في مشهد تعبر عن قوتها في ابتسامتها الثابتة إلى آخر لحظة من حياتها !!!

وأي سخرية تلك التي تضع الرجل في جسد امرأة ليكون كائنًا خنثياً . لقد أبدعت الكاتبة في تصوير سخريتها تجاه الحكومات بهذا الشكل التقني الجديد والغرائبي . وتبين لنا مسار السرد في الفصل الأول ومنتصف الفصل الثاني الاضطرابات والمعاناة النفسية التي يعانيها ذلك العسكري . ثم يجسد انعكاساته النفسية وهو يعاني التغيير البايولوجي في جسده (فقدان العضو الذكري- بداية الحمل) .

ومن ثم فإن هذا التجسيد الغرائبي المحكم بفنية عالية كان سبيلاً لبلوغ المضمون الفكري للرواية لتحقيق غاية اجتماعية تقويمية . دار كل ذلك في حبكة ممتدة على الرغم من تغيير المناظر المستوحاة من المضمون الأول والثاني للرواية بسبب تأثير الشخصيات بعضها على بعض (٤) .

وعلى الرغم من العوالم والأحداث الغريبة التي صورتها الكاتبة إلا إن القراءة لمست توازناً دقيقاً بين الجوانب المتخيلة والواقعية لأنها انتزعت الحدث من أرضيته المعيشية لذلك لم نجد أكاذيب لا يصدقها العقل (٥) .

ختاماً حاولت القراءة أن تستنبط تلك الفنية المتعذبة بإبداع أنثوي معبر، حيث إن تلك الرغبة المقموعة (الجسدية





جماليات الإيقاع السردى مقاربة في (تليباثي) لهيثم بهنام بردى

محمد يونس صالح

في الإيقاع السردى :

يحاول هذا البحث أن يميّط اللثام عن حقل مهم وخصب في بنية الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً والسرد على نحو عام - كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه - بوصفه إطاراً يمنح هذه الأنواع محيطها الخاص ومساحتها المفترضة لتجول عناصرها على سياقها الخاص الذي يفرض الحركة أو السكون أو يفرض البطء أو السرعة ، فيرصد تحولات المكان عبر سير أحداثه مرّة ، ويسلط كاميراته على حركة الشخصية وأزمنتها بوساطة افتراضات الزمن أخرى ، وفاعلية اللون والظل ومفارقتهما ومتوازيات اللغة تشابهاً وتطابقاً وتراكمتها الفونيمية ونظام الجمل وتوزيعها على سطح الورقة ثالثة . الإيقاع ... ذلك الكائن العجيب ، المتحول تحولات الذات الساردة وفاعليتها وخصوصيتها وحساسيتها في داخل العمل الإبداعي ، يتلاقح معها مرّة ، ويتغلغل في ثنايا حركتها بوعي وقدرة العداء المتمكن من ساقية مرّة أخرى . يسعى الإيقاع إلى استيعاب حركة أحداثها القصة واحتوائها وتنقل شخصياتها وتغير مناخها المكاني وسلطتها الزمانية أنى شاءت ومتى سنحت لها حدودها الخاصة بالتجول خارج منطقة السرد ، لتبلور من ثمّ علاقات من شأنها تقليص الهوية بينها وبين كل ما من شأنه أن يفرض أعرافاً وتقانات تحتفظ بالإطار الخارجي للسرد وتفتح بالقدر ذاته على الفنون المجاورة لما تمتع به السرديات من مائية تهدم الحواجز بين الفنون والأجناس الأدبية والأنواع الأخرى إلا أنها لا تهدم الحدود التي حدّها كل جنس لنفسه .

ويرمي توظيف الإيقاع في العمل القصصي لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة ، ومن زاوية نظر أخرى فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إبطار المكان المفترض وخارجه ، وحدود الزمن والفضاء التشكيلي

بمفهومه الواسع بعداً جديداً يمنح القصة إحياءً متنوعاً بحسب الأثر الذي يتركه كل مرة ، ويجسد الانطباع الأول عن كل لوحة قصصية بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازنها وانسجامها وتداخلها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن ، فيرصد العالمين الخارجي الهندسي والمعماري للقصة والخفي الداخلي النفسي ، في حين يرصد مناطق التحامهما ، في الوقت الذي يفرضي اشتراكهما إلى نتائج مهمة في المقاربة الإجرائية ومد جسور الترابط الدلالي .

ويؤدي الإيقاع السردى أحد وظائفه الدلالية والاتصالية ، فهو طاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري ، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده يشتغل بقوة وتورية في عوالم النص القصصي ، في قضاياها الكبيرة وتفصيله الدقيقة من ثريا النص إلى عتبة الإقفال على النحو الذي يحتاج فيه إلى رفع الحاجب المتخفية خلفه تلك السلطة – السمع بصرية – الدالة لأن جماليات النص "القصصي في سبيلها إلى سرمدنة الفنون ذهبت إلى محاولة استثمار الطاقة الباطنية للفن المستدعي إلى ميدان السرد وتفعيله قصصياً ، ولعل فضاء الموسيقى أحد أهم الفضاءات الجمالية للفنون التي أجتهد القص الحديث في ولوجه والاستثارة بقيمه العميقة والفريدة من أجل تطوير أساليب سرده وفتحها على آفاق جمالية جديدة " .

منطقة السرد منطقة مشحونة بالإيقاع يمتد أفقياً وعمودياً –بخطوط متوازية- تسهم على نحو فعال في منح كل قصة نهجها الخاص الذي يتطلب رسداً خاص يستند في قراءته على الحراك –السرد إيقاعي- داخل مكونات العمل القصصي كونه عنصراً مهماً " من عناصر التصميم القصصي ، والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين ، يشعر القارئ معه بأن القصة تسير على وفق قانون مرسوم ، هو الذي يكسبها هذا الشكل الخاص الذي تجلت فيه ... وقد يبدو في بعض الأحيان خافتاً غامضاً ، وفي البعض الآخر متحفزاً متسارعاً ، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد ، فيكون حراً أو منضبطاً ، متعسراً أو منساباً ، هادراً متوثباً أو خافتاً متغيراً ، في آن واحد ، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة " .

إن كل ما سبق له علاقة بمفهوم الإيقاع وكيفية فهمه لوظيفته ومن ثم ترك البصمة الواضحة في مقاربة النصوص مقاربة إيقاعية شمولية وواضحة ، فمزال الإيقاع يواجه إشكالية في مفهومه عند المنظرين له سواء أكانوا من العرب أم من

الغربيين ، فمنهم من يجده متجسداً في النصوص الأدبية على نحو عام-رينيه ويلك- ومنهم من يقصره على الشعر خاصة ، ومنهم من يوسع مجاله إلى أبعد من ذلك فيجده في الطبيعة والظواهر الصناعية مثلاً ، شأنه في ذلك شأن التشظيات الدلالية والمفهومية والاصطلاحية قديماً ، وقد تعرض الإيقاع "من التضييق والتوسع للمفهوم ، ومن التعسف بإقحام ما ليس من عناصره فيه مرة ، وإقصاء ما لا شك في انتمائه إليه مرة أخرى ، ما جعل المصطلح قلقاً والمفهوم سائياً ، والخلاف بين الدارسين كبيراً . وهذا الخلاف يدل على تعدد أطراف الاجتهاد ومصادره ، ويدل في بعض وجوهه ، على تقدم في العلم وتطور في التفكير ، لكنه يدل أيضاً على تفاوت في تقدير الحقائق وخلط في تدبر المسائل أحياناً ، ومن ثم فإن تعدد وجهات النظر في النظرية الإيقاعية تنتج تنوعاً في مقاربة النص – أي كان – إيقاعياً ، وأحسب أن الحديث هنا - إذا ما أردنا الخوض فيه - يأخذ فيها مجالاً كبيراً حد الملل إلا أنه في النهاية وبعد إزالة الزبد ، يمكن أن يعد هذا التعدد والخلط في المفهوم والإجراء حالة صحية في حقل الدراسات النقدية .

إيقاع التشكيل السردى :

لاشك في أنّ العلاقة بين التشكيلي- ولاسيما اللوني والصوري والكاميراتي الوصفي والتجسيمي - والسردى علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية ، تنبع من كونها مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية ، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس القاص والتشكيلي ومن ثم يكتمل النضج الفني سرداً ورسمًا كل بحسب مادته في سياق ، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر .

أفادت المنطقة السردية كثيراً من معطيات التشكيل – وعلى حد تعبير كلود عبيد - ليس في لغة الرؤية المسطحة بل انتقلت إلى الرؤيا المركبة ، ومن ثم فإن اللغة تعمل من منطقة الصوت والدلالة على امتصاص الخواص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون والصورة الطبيعية واللغة أساساً ، وتحولها إلى خصائص تخيلية ترتبط بوظائف السرد ومنح النص إيقاعاً متداخلاً يحمل علامات ثرية ناتجة عن فضاء المكان والزمن والحدث والشخصية والإطار السردى العام وصدى إيقاعه اللوني ، والاقتصار على جوهرها التشكيلي الذي يتمثل بإيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور .

السرد من الأجناس القولية التي تعتمد على الفنون الأخرى ، فهو حاضنة لكثير من هذه الفنون التي توظف في البناء السردى ، إذ تشارك الإشارات الفنية القادمة من هذه الفنون

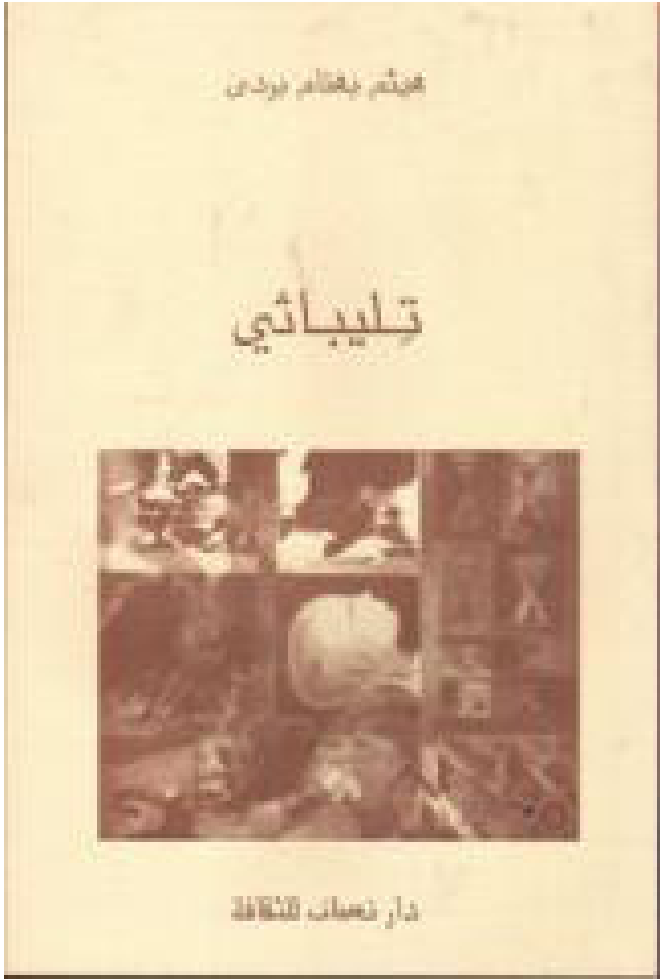
إلى السرد الإشارة اللغوية في فرز المعنى الشعري وتوصيله ، بما يسهم في تعزيز التشكيل السردى واستكمال مقومات بنائه الفني بحسب طبيعة التجربة ورؤيتها ، واستناداً إلى هذه العلاقة يمكن النظر إلى إيقاع الصور المعروفة في القصة على أنها لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصورة المرسومة بالكلمات تبعث فينا إيقاع اللون ، في حين أنّ اللوحة المرسومة تضعنا أمام الأشكال والألوان مباشرة .

في هذا الغمار يدلو القاص هيثم بهنام بردى بدلوه ويُخضع الفضاء التشكيلي لمختبره السردى ليدخل اللونى والإيقاعى والسردى ، فيقول في قصته الموسومة بـ (تليباثي) وهي القصة الأولى من مجموعته القصصية الموسومة بالاسم ذاته : ((بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت ، يوحد الأبواب كلها ، يقفل درفات النوافذ ، يسدل ستائرهما الزرقاء الداكنة ، ثم يعمد إلى إطفاء الأنوار كلها فيغرق البيت بالعمّة المهيمنة على استحياء ... فقط النافذة المظلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تعتمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة تفرش ضوءها الساطع من خلل حواف الستارة)) .

تبدأ فاعلية المناخ الإيقاعى في استهلال القصة زمنياً (بعد الغسق) ، إذ يفضي عبر سير لقطاته إلى فرض مناخ يشيء بالاستقرار - إلى حد ما - بوساطة امتزاج اللون / الظل ، الذي يعمد إلى بلورة إيقاع الصمت والهدوء ومن ثم السكون في مناطق الرصد الكامراتي كلها، إذ تتطوي حساسية الإيقاع السردى على فلسفة تعمد إلى تكثيف الدلالة السكونية (الصامتة) ، مرّة والهادئة أخرى (الغسق الذي يغطي الحديقة / يضيء على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية / الشبيهة بالموت / يوحد الأبواب / يسدل الستائر / يعمد إلى إطفاء الأنوار / فيغرق البيت بالعمّة) .

على الرغم من قدرة الأفعال المضارعة وفعاليتها في سيادة الحركة السردية ولاسيما حركة الشخصية وثبات المكان (يوحد / يقفل / يسدل / يعمد) التي تعود إلى الضمير الغائب (هو) خارج منطقها الإضافية الدلالية لأنها حركة سريعة تضيف إلى فرض أمور نفسية لا حركية ، إلا أنها تكتسب سكونها أو هدوء حركتها بوعي ما يجعل الإيقاع البصري صامتا مكتظاً بمشاهد ولقطات قائمة تكبح طموح الحركة السردية وتقيد تجولها الرحب ، وهي نقطة تمثل التقاء السمعي بالبصري واشتغال كل منهما في منطقة الآخر على النحو الذي يقلص الهوة بينهما .

تأخذ آلة الوصف دورها اللحى في فرض الإيقاع المستغرق في تفصيل المشاهد وهي تعمد إلى تقديم لقطات تتمظهر في



النص على نحو متسلسل يعمق تواصلية العمّة والسكون / الهدوء الحادين ، بمرتكزات رامزة يبدأ فعلها منذ الوهلة الأولى وهي تكثف مفردات يشيع فيها الانحياز نحو التأمل في مساحة تفصيلية خاصة .

المنطقة منذ المفتتح تبدو لنا متمركزة بشدة حول الصمت إلى الحد الذي يتماهى فيه الإيقاعى والسردى ، إذ يتجه الرامز التشكيلي (الغسق) ، نحو بدء إشعاع فضاء يسوده الحزن والخمول وهو ينطوي في الوقت نفسه على قدرة عالية في اتساع رقة هذا الإيقاع والانتهاى إلى جملة توفي بنهاية الحركة (الموت) ، ويبقى هذا الاعتراف قاراً في الجمل الأربع اللاحقة ، ما يلبث هذا الإيقاع في الحركة الخامسة - الجملة - إلى التحرك نحو إيقاع اللون (عرائش العنب) وسيميائها المنعقدة بسلسلة عميقة من الصور المتواصلة ببنية لحمية متقاطرة ، إلا أن هذه الحركة تبدو خجولة في فرض إيقاعها المفارقاتي مع مناخها السابق لتبقى في حدود ضيقة تعكسها مساحتها المحدودة من خلل حواف الستارة .

يشغل النص برمته على تدمير فاعلية الحراك السرد-

إيقاعي وهو يسعى للوصول إلى ثيمة العتمة بوصفه عنصراً أساساً في إيقاع النص الصامت تارة والبطيء تارة أخرى ، عبر جو مفعم بالكآبة والانحسار والانغلاق على الذات وتفعيل إيقاع الموت بعمده إلى قتل كل ما هو حيوي .

ويعزز ذلك تداخلاً لازمة الإيقاع البصري المتداخل وتفاعلها على النحو الذي تقدم به منظومة سرد مموسقة بأجزاء يمثل كل منها حيزاً مهماً في فضاء الصورة السردية المفتوحة والمغلقة ، فما تفرضه سيميائية الحشد المتواصل للفضاء الخارجي ، للحديقة والمكان المفتوح عموماً (الغسق) ، تناظرها (السناثر الزرقاء الداكنة) ، في حين يلتقي موت الحركة (الصبغة البرتقالية) ، تناظرها (إطفاء الأنوار) ، فالحديقة بوصفها فضاءً نفسياً يركز في آية قراءة إيقاع الحيوية والرحابة بوصفها محفزاً عيانياً يشتغل إلى حد كبير في منطقة البصر جمالياً تؤدي معطيات وملامح الإيقاع الصمتي دورها الدال فيه ، التي تبقى فعالة بسلسلة من الإيقاعات التي تلتقي في نسجها الباطني والظاهري وتؤسس المقولة المرهونة للنص في الزاوية الأكثر بؤساً وهي ترسم نهاية القصة .

في القصة ذاتها (تليباثي) يبقى إيقاع التأمل والوصف والصورة هو السؤال الأهم الذي يجذر الدلالة ويفتح آفاق الإيقاع والوصف على نحو خاص :
(- لم تؤرقني وتعذبني ... كلمني أرجوك .

يقطع الغرفة جيئة وذهاباً ، يخلع سترته ويلقيها بإهمال على الكرسي ، يشعل سبكارة يلتقطها من المنضدة ، يمج منها نفساً ثم ينفثه فيخلق الدخان دوائر تترجم حالتها غير المتوازنة وهو في وضعه الفريد الغريب) .

حركة الإيقاع في هذا المجتزأ الوصفي حركة تمنح نفسها الحرية في فضاء مغلق وحدود ضيقة (حدود الغرفة) ، إلا أنها حركة تتداخل في أعماق إيقاع السرد الوصفي وحساسيته المكتنزة التي يمكن عدّها ومضة إيقاعية مكتنزة الصور مستقلة في إطارها العام والمنفتح بالقدر ذاته على حركية الوصف والشخصية في داخل المنطقة الصورية الواحدة .

تبصر المنظومة الإيقاعية لفعل الاستفهام

(لم / ...) ، عن تجلي وخفاء يتجاوزها إلى فعل الترجي ويعكس على رمزيتها المتكررة المتقاطرة (...) ، التي تكمن في طياتها الحسرة والتألم في كفة والحيرة والتعجب في كفة أخرى ، ما يمنح الإيقاع تموجاً يمتد أفقياً (لم تؤرقني وتعذبني ... كلمني أرجوك) ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتصاعد على النحو الذي يوسع رقعة الوصف الكامراتي وحركته الإيقاعية إلى فعل السرد (يقطع / يخلع / يلقيها / يشعل / يمج) ، الذي يفيد من هيمنة ثنائيات معطيات الصور الحركية (جيئة / ذهاباً - يمج / ينفثه) ، وهي حركة يسيطر عليها انشطار وتأمل بين رغبة تحقيق المرجو (كلمني أرجوك) ، وقلق وتوتر غير متوازن (وهو في وضعه الفريد الغريب) ، وهو ما احتوى

الإيقاع بين حركة الأفعال وانعكاس الصورة المتألمة عليه . في قصته الموسومة بـ (الأقاليمي) يتمظهر على نحو واضح التداخل الوصفي والإيقاعي في تشكيل طبقة الشيوخ السردية التي لا تتوقف في حدود معينة بل تنفتح على الماحول الإيقاعي برحابة تؤكد حضوره العضوي في اللعبة السردية :
(- انه مجنون بالتأكيد ... ولكنه مسالم .

ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلا أنفاسهم وهي تتمسك مع حبات السبح الكهرب المتهاطلة مع الخط الضيق المتشاكل ببين الإبهام والسبابة وأناملهم الحبلية تمسك عثانينهم المدببة ويعونهم اللائحة تحت الحواجب الكثة المشعرة ، تتأسف على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون) .

تخضع الطبقة الإيقاعية الثانية بعد الأولى المتوازنة لشحنة عاطفية يتحلّى بها (شيوخ القرية / المحنكون / المعجونون بالحياة) ، ومن ثم فإن هذه الطبقة يهيمن على إيقاعها الوصف الدقيق لحالتي الزمنية والمكانية ، فهو يجسد انشغالهم الخصوصي والنوعي في داخل دائرة صمنية يتناظر فيها إيقاع الجسد (الإبهام / السبابة / أناملهم) ، مع إيقاع (أنفاسهم) ، الذي يضيفي إلى حركة صوتية وإيقاع ملموس (تتمسك) ، يؤكد التفاعل البصري - الصوتي وإلفات العين القرائية / السماعية نحو تلاقي شديد الكثافة والتمركز حول إيقاع الجسد - الوجه الآخر للشخصية - وتفعيل انعطاف إيقاعي مهم يلتقي فيه التوازي الصوتي بالصورة الوصفية .

وفي قصته الموسومة بـ (الصور الأخيرة) يبقى إيقاع الجسد فعّالاً في مساحة ضيقة يتداخل فيها إيقاع الشخصية وإيقاع اللون إذ يقول :

(عيناها بندولان يتراقصان بإيقاع رتيب ويحتويان المدى المترامي الأزرق الصافي كعيني طفل وليد أو عيني الديك ، تحاولان أن تبحثا عن غيمة ، أيا كان لونها ، بيضاء ، رصاصية ، سوداء ، ولكن ليس ثمة غير سماء ذات أزرقاق حاد) .

يقدم القاص هيثم بردى أنموذجاً إيقاعياً يستند في مرجعيته على آليات الصوت والصورة ، يتمركز فعله الإيقاعي - استهلالياً - حول حركة رتيبة (عيناها / بندولان) ، توجي بإيقاعي شديد التمرکز حول نفسه ينتهي عند نقطة البداية ، في الوقت نفسه تعكس الحركة الوصفية الثانية نوعاً من محاولات الاحتشاد الحركي (تحاولان / تبحثان) للخروج من رتابة الإيقاع / رتابة الحالة إلى فضاء أكثر رحابة ، إلا أن حركتها البحثية (بيضاء / سوداء / سوداء) ، عبر تدرج لوني تستقر إلى ثبات إيقاعي (ولكن ليس ثمة غير سماء ذات أزرقاق حاد) ، على النحو الذي يضاعف ويركز الحساسية الإيقاعية / دلالية وهي تأخذ مسارها نحو الوضع المأساوي و اليأس والاستسلام .

إيقاع التشابه وإيقاع التطابق :

أفاد إيقاع السرد من تقنيتي التوازي والتكرار - بوصفهما أكثر تجلياً ووضوحاً من تقانات الإيقاع الأخرى - على نحو واضح ، وثمّ فقد أسهم الأخيران في تكوين البنية الدلالية للأول لما لهما من وظيفتهما النفسية تؤكد حضور الألفاظ المكررة والمتوازية ودورها التي يمكن أن تعد مفتاحاً من مفاتيح القصة

تفترق تقنيتنا ((التماثل)) و ((التطابق)) إلى حد بعيد وتلتقيان إلى حد ما لأن "التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي ، هو ليس "التكرار" بمفهومه الضيق ، لأن الأخير قائم على شيء آخر غير التماثل ، هو التطابق التام بين وحداته" () ، وقد أشار إلي هذا رومان ياكوبسون بقوله أن - التوازي تماثل وليس تطابقاً - ، وعلى ما يبدو أن علم الرياضيات قد أشار إلى هذه القضية من قبل ولكن بالعلامات إذ رمز للتوازي بعلامة ((//)) ولم تكن على سبيل المثال (=) ، لذا يمكننا القول أنّ العلاقة القائمة بين مكونات التوازي الثنائية فما فوق هي علاقة تشابه في حين تقوم العلاقة بين مكونات التكرار هي علاقة تطابق وتتجلى أهمية التشابه في أن "التوازي" في قدرته على خلق انسجام واضح في حين يكون الانسجام في التكرار متطابق الصوت بدلالة مختلفة أحياناً ومتطابق الصوت والدلالة أحياناً أخرى .

ونلاحظ في قصة (الأقاصي) حضوراً رحباً لكثير من تقانات التوازي التي تقوم على المماثلة الدلالية في سياق والمفارقة الدلالية في سياق آخر :

((شيوخ القرية المحنكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه ويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في فيء البيوت القديمة المعزولة والغارقة في مستنقع النسيان)) تستغل عضوية الإيقاع الصوتي السردى - بوصفها طبقة إيقاعية أولى - على نحو واضح في النص ، والتي تتمركز في مستهلها حول بؤرة صوتية تكمن في توزيع التوازي بصورة منتظمة ، (المحنكون / المعجونون / يجزمون / يلهجون / يهجعون) ، بوصفها ضاغطة صوتياً يستفز القراءة ويترك أثره الإيقاعي والدلالي - الواو والنون - بوصفهما لازمة إيقاعية تفرض الانتظام في اكتمال مقومات الوصف ، على النحو الذي يؤكد لهذه الطبقة - طبقة شيوخ القرية - حضورها السيادي الذي ينبع من دلالات كل متوازية من هذه المتوازيات على الصعيدين الثقافي والاجتماعي للقرية .

في القصة ذاتها يعمق القاص بوعي ثنائيات التوازي المتضادة ما يثير إيقاعاً استثنائياً وتحفيزياً متوتراً ينجم عن توظيف هذه الثنائيات وتقابلاتها :

((نساء القرية المتزوجات ، اليافعات منهن والعجائز

، في غدوهم ورواحهن إلى شاطئ النهر كن يقذفن من وراء سواعدهن المحزّمة بالأساور والمتشابكة مع الجرار الفارغة والملئية بالماء ، نظراتهن الشفوقة على فتي القرية الغريب))

يعتمد أركان التوازي الذي يقوم على النواة وضدها إلى معاودة الإيقاع الذي يقوم على فكرة تكوين شعورين متنافرين يحفز عملية القراءة ويدهشها ، و يتحرك الإيقاع البصري للاشتراك في ثراء هذا الشكل الإيقاعي الرئيس - التوازي المفارقاتي - على النحو الذي يشغله إيقاع الصمت متمثلاً بالفاصلة (،) ، الفاصل بوقفته بين كل متناقضين ، وهي في سبيلها إلى تقوية وظيفة الإيقاع الدلالية لاسيما وهو تقدم إيقاعاً يقوم على دوران الفكرة في محيط محدد - الواقع القروي والمدونة اليومية للواقع الاجتماعي - برصدها لحركة طبقة مهمة من طبقات التشكيل السردى ، طبقة نساء القرية بتكثيف الصفات والحركات والتيار الضدي لهذه الصفات والحركات (اليافعات منهن والعجائز / في غدوهم ورواحهن إلى شاطئ النهر / الجرار الفارغة والملئية بالماء) ، إذ يتحرك المناخ السردى نحو المناخ اللغوي والدلالي والإيقاعي ويمثله على نحو ممتاز مستثمراً دلالاته في تغيير إيقاع السرد تغيراً ملحوظاً يتحرك مع الشخصية التي تتمثل بـ (نظراتهن الشفوقة على فتي القرية الغريب) ، وأثرها الإيقاعي .

في قصة (الصورة الأخيرة) ، يشغل القاص على انتخاب مفردات تدور حول الماء ومشتقاتها ودوالها ، تمنح القصة مرتكزات تكرارية - سواء على مستوى الإيقاع أو الدلالة - يمكنها أن تشكل حركة تتأرجح في تنوعها الإيقاعي بشكل خاص ، (ماء / الماء / ارتواء / امتلأت / الفارغة / سطح الماء / أنغمر في الماء / الارتواء من الماء / الدموع / الغيث / القطر / السيل / الطوفان / تمطر ... الخ) .

يهيمن الماء ومرجعياته على النص بقوة وتورية وبساطة في فضاء الإنسانية ومن ثمّ تكون مهمة الماء صعبة فهو مكانٌ سرديّ ظاهرٌ ومُلهِمٌ وتزيّنٌ لمظاهرهم ، وهو صورة أخرى أعمق وأوعى من الظاهر هو سلسلة عميقة من الصور العنقودية العقدية على النحو الذي تؤكد حميميته وانعكاسه المروي بطاقتاه وصيغته وأساليبه وتجلياته كلها في هذا المناخ ، إذ يرتبط الماء ارتباطاً وثيقاً بفلسفة الحياة والخصب والنماء والخير .

ليس الماء - في أول تصور عنه - شكلاً مكانياً يمكن تأطيره بأطر جغرافية خاصة ، وإنما هو تحوّل وتفاعل مختبري وإعادة تكوين تتسع معانيه إذ يمنح الأشكال الحاوية خيالاً باذخ التشكيل والتدليل ، في حين يصعب الإمساك بسميائته العامة في الكون السردى فمنه مادة السفر والاعتراق والمواعيد المؤجلة والموطن والاستقرار والأسرار ، يضم الثقافات

والأديان ويجسد العلاقة بين الإنسان وبيئته تجسيدا نصيا ، يستوعب القاص هيثم بردى هذه الدلالات بصيغتها المتقاطرة الماضية / الحاضرة ، التي تزيد من فاعلية التأثير مجسدا شعرية الظما بإيقاعات متنوعة ، قريبة من إحساسه ومن تلك الإيقاعات ، الإيقاع اللفظي الذي يولد إيقاعا دلاليا في النفس من خلال تكرار الحركة المائية لمفردات النص وتراكيبه ، فتولد من ذلك إيقاعا متميزا بوساطة الوتر الذي يقوم على إيراد المعنى المائي المتقاطر والمتكرر ضمنا مرة وتكراره بالشكل الصريح مرة أخرى .

مكتبة البحث الكتب :

١. تليباثي ، مجموعة قصصية : هيثم بهنام بردى ، المجموعة القصصية الفائزة بجائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية ، عام ٢٠٠٦ ، والصادرة عن دار ناجي نعمان عام ٢٠٠٨ ، دار الينابيع ، سوريا ، الطبعة الثانية ٢٠١٠ .
٢. جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر : كلود عبيد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١١ .
٣. السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب/تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا: علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الطبعة الأولى، ١٩٩٢ .
٤. فضاء التشكيل الشعري ، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة ، محمد يونس صالح ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣ .
٥. فن القصة : د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ،

الطبعة الأولى ، ١٩٦٦ .

٦. في الإيقاع الروائي ، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية : د. احمد الزعبي ، دار الأمل ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ .
٧. قضايا الشعرية: رومان ياكبسون ، ترجمة ، محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ ، ١٠٣ .
٨. المغامرة الجمالية للنص القصصي ، سلسلة مغامرات النص الإبداعي ، د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠ .
٩. نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ .

البحوث :

١. فضاء القرية ، الموروث الشعبي ولعبة التخيل السردى : د. محمد صابر عبيد ، (بحث) ضمن الدراسات الملحقة ب (تليباثي) .
٢. في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطرابلسي ، (بحث) حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب، العدد (٣٢)، تونس ١٩٩١ .
٣. منازل الغرق ، من فضاء الماء إلى بلاغة العقدة : محمد يونس صالح ، (بحث) ضمن كتاب ، تجليات القصيدة ، من فضاء التجربة إلى معمار النص ، قراءات في شعر محمد مردان ، إعداد وتقديم ومشاركة ، د. خليل شكري هياس .
- محمد يونس صالح : كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل



الحوار الحضاري مع الآخر في رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر)

د.فاضل عبود التميمي
جامعة ديالى

تريد هذه الدراسة أن تقرأ بمنهجية تحليلية تعنى بالمضمون السردى رواية الكاتب العراقي سعد محمد رحيم: (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) الصادرة عند ارفضاءات :عمّان ٢٠١٢ م ، لغرض الكشف عن تمثيلاتها السردية لثيمة مهمة سابعة في فضاءها أعني: (الحوار الحضاري مع الآخر) الذي بدت دلالاته ظاهرة في الحوارات التي دارت بين بطل الرواية العراقي (سامر)، ومجموعة من الأوربيين التي اشتملت على رؤى سياسية: ثقافية يمكن للباحث أن يقف عندها ليقدّم تصوّراً واضحاً عن طبيعة العلاقة الرابطة بين الشرق والغرب.

و(الحوار الحضاري) حقيقة ثقافية: سياسية لها جذرها الذي يمتد إلى أوائل السبعينيات من القرن العشرين التي شهدت ولادة مفهوم (الحوار العربي الأوربي) الذي انبثقت آلياته على أثر قيام حرب تشرين الأول ١٩٧٣ بين العرب، والكيان الصهيوني، فقد بادرت السوق الأوربية المشتركة، وجامعة الدول العربية إلى أن تجد صيغاً للتفاهم فيما بينها بدفع من ثلاثة عوامل: اقتصادية، واستراتيجية، وسياسية(١).

فهو من المفاهيم الحديثة التداول في الأدبيات السياسية، والثقافية إذ لم يرد في المعجمات السياسية، ولا في ميثاق الأمم المتحدة، أو في الاعلان العالمي لحقوق الانسان(٢)، ولكنه من حيث البنية، والتشكيل فرض نفسه بوصفه (مصطلحاً) جديداً له علاقة بجملّة التحولات السياسية، والثقافية التي بدأت تستقطب عناية الباحثين، والدارسين، والإعلام.

و(الحوار الحضاري) بآلياته، ومجموع خطابه يشتمل على رؤى سياسية، وأخرى ثقافية ذات طابع فكري منظم يحيل على متطلبات حضارية فرضتها طبيعة المجتمعات التي تريد أن تتعايش على الرغم من اختلافاتها الثقافية، والإثنية في عالم اليوم، وعادة ما يجري هذا الحوار بين الأفراد، والمؤسسات ليمثل نمطاً من التفكير المتعارض الذي يجري تحديده مسبقاً في مؤسسات أعلى، حتى الأفراد الذين لا ينتمون إلى مؤسسات سياسية، أو منظمات مجتمعية فإن مرجعياتهم الخاصة تتولى توجيه خطاباتهم، ووسائل اتصالهم بعقل الآخر.

و(الحوار الحضاري) ثيمة استطاعت رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) تمثيلها، وتحديد أبرز منطلقاتها لتشير إلى حالة متخيلة

تفاهمه مع محيطها الثقافي، والسياسي؟، ولماذا أراد أن يؤكد لها أنه لا يمثل إلا نفسه؟، أكان في موضع الدفاع عن نفسه، أم عن حضارته؟، أم عنهما معا؟.

هذه السؤالات لا تجيب عنها الرواية تصريحاً، إنما تركت الإجابة عنها تلميحاً، وتأويلًا، فسامر المنهزم من وطنه، ومن محيطه العربي إلى إيطاليا لا يمكن أن يكون منتصراً في حوار الناقد مع كلوديا، فقد بدا أمامها ناقص الحجة، يتخندق وراء كومة قش لا تقيه شر الدفاع عن نفسه، تحاصره الغربة، وتزدحم في عينيه الإشكالات، وينقصه إثبات وجوده.

وحين التقى (سامر) بـ(البرتو) والد (كلوديا) الذي كان لطيفاً شديد الثقة بنفسه، وفيه استعلاء رجال الأعمال كان الحوار بينهما يأخذ طابعاً ثقافياً، واضحاً أفصى إلى بروز مصطلح (الآخر) للإشارة إلى الشرقي البعيد ذي الثقافة المختلفة المدججة بالبؤس المعرفي، الشرقي الذي يعيش في عصور التاريخ الغابرة.

من هنا تسأل (سامر) وقد وجه سؤاله إلى (كلوديا)، ووالدها: ((هل أنا معجبة آخر)) (الرواية: ١٢٢)، مستعيراً العبارة من مقدمة كتاب الاستشراق لإدورد سعيد (٤)، للإشارة إلى أهم التصورات الاستشراقية التي تجسد علاقة القوة، وممارسة السيطرة في مفهوم (المعجبة)، والاستعراض حيث يكون موضوع القوة: (الأدنى والمستضعف) مادة استعراضية صامتة على المسرح تمثل استعراضيتها نمطاً من العقوبة التأديبية التي يمارسها المستعرض: (الأعلى: الأقوى) بحق الأدنى لتصبح تجسيدا لقوته، وسيادته التي لها القدرة على تقديم (معجبة) أي فرجة مثيرة، ومفرطة.

تعذر (كلوديا) من دلالة المصطلح بعد أن تدرك أن (سامرا) يعيش محنة (الأدنى)، وصراعه النفسي، والحضاري مع الأعلى، وهي من حيث لا تدري تعيش غطرسة (الأقوى)، ولهذا تستدرك: ((أقصد من هناك)) (الرواية: ١٢٢)، أي من الشرق مكان (الآخر)، وقد علق (البرتو) على دلالة المصطلح الأخير بعد أن علم أن رواية (سامر) التي هو بصدد كتابتها تتحدث عن: ((نحن.. والآخرين.. أو أنتم)) (الرواية: ١٢٣)، قائلاً: ((أعلم يا صديقي أن هذه معادلات عتيقة يتاجر بها بعضهم من أجل مصالح، وحروب قادمة، وحروب دائمة)) (الرواية: ١٢٣)، وحين يرد (سامر) أصل المصطلح إلى ماكنة الصناعة الثقافية: (الغربية يوافقه (البرتو))، ولكن بعد أن يستنجد بمقولات (العلمة) إشارة منه إلى انتفاء دلالات المصطلحات الغربية القديمة التي سماها (معادلات عتيقة) واستبدالها بمصطلحات أكثر الماعا وشاعرية، يقول (البرتو): ((العالم يتجه اليوم بالصد منها- يقصد المعادلات العتيقة ومنها: الآخر- سيكون عالم المستقبل واحداً.. سقواً واحدة كبيرة للجميع فيها الفرصة ذاتها)) (الرواية: ١٢٣)، وحين يعد (سامر) كلام (البرتو) السابق (يوتوبيا) في إشارة واضحة إلى اختلافهما الثقافي، وطرائق التفكير عندهما، لا يتوانى (البرتو) عن التصريح بإيديولوجيته

تستند إلى الحوارات التي تجري بين اثنين، أو أكثر تتناول شتى الموضوعات التي تظهر الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس (٣)، وهذا ما كان واضحاً في الحوارات التي كان (سامر) قد أجراها مع (كلوديا)، و مجموعة السياح الغربيين التي بمجموعها تحيل على نمطين من التفكير، أو نمطين من التوصيف الذي يجمع بين عالمين متناقضين: عالم الشرق ببراءته المعروفة، وفهمه الخاص للحياة، وعالم الغرب بقوة آلهة اقتصادية، ونفوذ سلطته السياسية، ونقده الحاد للذات.

ففي غمرة العلاقة الإنسانية التي جمعت بين (سامر) و (كلوديا) أراد الأول أن يعبر عن جملة إحساساته التي تشكلت في ذاته اتجاه فتاة أوربية جميلة وجدها مصادفة في تونس وقد بادلته المودة فلم يجد عبارة أدق من قوله: ((كم أنت رائعة جنتي))، بوعنت الإيطالية بعبارة: ((وطاف في عينيها ظل حيرة، وقلق))، امتد بينهما صمت طويل قبل أن تفاجئه بسؤال محير:

-أترأك أنت الآخر جنت غازيا

-غازيا؟! إما الذي يجعلك تقولين هذا؟

وضحك بارتباك وقلت:

إن كنت تلمحين لمصطفى سعيد في رواية: (موسم الهجرة إلى الشمال) فلست أسطورة مثله، وهو أقوى مني.. أنا إنسان بسيط أبحث عن الدفء في صقيع أوربا، وأحسبني وجدته بعينيك، فتضحك وتقول شيئاً عن الشرقي، فأقول: لو تنسي هذا التحديد المفبرك فنعود لطبيعتنا بشرا على كوكب واحد، فتضحك ثانية وتقول: أمزح معك لا تأخذ كل ما أقوله بحساسية زائدة، وتقبل خدي، أقول: لم أفكر بالثأر، لست أبغي إلا التفاهم، ولا أمثل إلا نفسي)) (الرواية: ٣٥، ٣٦).

يحيل النص السابق من الرواية على جملة من التعارضات المفاهيمية التي تشكل أساساً لثقافة (كلوديا)، و (سامر)، فسامر بشرقيته العذبة أراد أن يصف كلوديا بالجنة بوساطة النداء المحذوف الأداة، وهو ما لم تستسغه ثقافتها التيلم تعهد مثل هذا النداء فأولتها وأولاً جنسياً يفضي إلى الموت حين وضعت نفسها في موقف (الإنكليزية: جين مورس) التي ماتت بسبب (مصطفى)، بمعنى أنها رفضت أن تكون ضحية (غزو) سامر كما كانت قريبتها ضحية غزو السوداني (مصطفى سعيد) بطل الروائي الطيب صالح في رواية: (موسم الهجرة إلى الشمال).

استدرك سامر لكي يجرد ذاته من الشهوانية المدمرة لذات الآخر مقترحاً الرجوع إلى الطبيعة الإنسانية التي لا تقيم وزناً للأخلاقيات التي تستلب ذوات الآخرين بعيداً عن الحساسيات الزائدة... تستجيب (كلوديا) نفسياً لتؤكد اقترابها منه، فيكون سامر أمام اعتراف خطير يبني على ردّ التهمة التي لم يرتكبها!، فهو إنسان لا يبغي في علاقته معها (إلا التفاهم)، ولا يمثل في هذا الكون (إلا نفسه)، وللدراسة أن تسأل عن أي تفاهم يتحدث سامر؟، أهو تفاهمه مع كلوديا، أم

الحضارة الغربية التي رأى أنها فضلاً عن مزاياها الرائعة فأنها حاذقة في صناعة الموت حتى أنها فاقت في هذا الحذق كل الحضارات (الرواية: ١٤٨) ، تنتفض (كلوديا) لحضارتها ، وتدافع ببنية العقل الأوروبي الجامح: ((تباً سامر .. أنت تضجرني.. خلّتك مختلفاً .. أنتم الشرقيون مصابون بمرضين مزمنين لا شفاء منهما.. الهيام بالماضي ، والسياسة.. لا تكفون عن الحديث فيهما)) (الرواية: ١٤٨).

والحق أن (سامراً) ، و(كلوديا) ، و(مايكل): الضابط الأمريكي الذي أطلق صاروخه اللعين الذي من ذراته أصيبت حنان بمرضها المميت) ، و(نيكول: صديقة مايكل) ، و(روبرت) ، و(كاترين): أصدقاء مايكل ، ونيكول خليط من العرب ، والايطاليين ، والامريكان يمثل بؤرة ثقافية تريد أن تتفاهم فيما بينها لغرض صياغة مشروع تفاهم ، لكن المشكلة أنهم جميعاً مصابون بهوس الدفاع عن حضاراتهم ، متمسكون بايديولوجيا ليس من السهولة تغييرها: ((يحمل كل منا جرثومة تأريخه، ويجد نفسه في مواجهة مرتقبة حامية غير ضرورية ، ربما مريكة .. تأريخ ليس بالمقدور التخلي عنه، أو نسيانه)) (الرواية: ١٥٨) ، وكان الأجدر بكل واحد منهم أن يتخلى عن جزء من الماضي لكي يكون الحاضر متاحاً للجميع، ولهذا فقدّ الحوار جزءاً أساسياً من بنيته، أعني التكافؤ.

ويكشف الحوار الذي جرى بين (سامر) ، والطيار الأمريكي (روبرت) الذي أسهم في الحرب الأمريكية علي العراق ١٩٩١م عن بعد الشقة بين عقليين متباعدين ينظر كل واحد إلى الآخر على أنه عدو محتمل: ((-روبرت، أجل .. كنا ننفذ الأوامر.. يحددون الأهداف، ويقولون لك، اطلق

-ويموت البشر

- أسف مستر سامر .. إنها الحرب بقوانينها الغريبة ، أن تقتل ، أو يقتلك من لا تعرفه، هل حاربت يوماً؟)) (الرواية: ١٦٥) .

أما الحوار الذي جرى بين (سامر) ، و(مايكل) فلا يختلف عن الحوارات السابقة ، (سامر) يتشبث بحقائق الأرض التي جعلت العراقي ضحية مرسومة القدر ، و(مايكل) يتفوه بخطاب تنهض من بين سياقه دلالات الحقائق المرة: ((يقال إنكم أمة مغرمة بإلقاء تبعة خيبتها على الآخرين ، وتختيلون سيناريوهات، ومؤامرات تحاك ضدكم ، وكأن لا شغل للغرب سوى التفكير بتدميركم)) (الرواية: ١٨٦).

ما قاله (مايكل) ينزل كالصاعقة على رأس (سامر) الذي لا حيلة له إلا أن يقرّ بخواء الذاكرة التي ينتمي إليها ، فهي على ما رأى محطمة لا صلة لها بمكونات الثقافة المعاصرة: ((الوعي التاريخي) ، و(التعلم) ، و(جوهر النقد) ، يقول: ((ما تقوله صحيح إلى حد ما ، ما نفتقر إليه هو التعلم من التأريخ ، ومراجعة النفس ، وروح النقد الذاتي)) ، (الرواية: ١٨٦) ، ولكنه والحال هذه لا يستطيع أن يبرئ الآخر ممّا حدث: ((الغرب كذلك ليس بريئاً)) (الرواية: ١٨٦).

التي تتقدم قناعاته الكاشفة عن رأيه بـ(سامر) وحضارته: ((أنا أثق بالعلم فهو كفيل بالإطاحة بالمعادلة اللعينة تلك بشرط أن تكونوا أنتم قادرين على الانخراط في اللعبة)) (الرواية: ١٢٤) . عن أي لعبة يتحدث (البرتو) ؟ ، لعبة السياسة التي صار الإنخراط فيها يشكل لغزاً متعدّد القراءات؟ ، أم لعبة اجتراح المصطلحات ، وإشاعتها ، وإعادة انتاجها في عالم يتجه بقوة الاقتصاد نحو مستقبل يعده (سامر) مضرب الرؤية؟ .

إنه يتحدث عن لعبة الإنخراط في ثقافات المجتمع الغربي ، والدخول إلى عتبات مجتمعاته برغبة للحاق بـ(الآخر) ، واكتساب سمة الحضور المعلن في العصر ، وحين يسأل (سامر) كيف؟ ، يجيء الجواب محملاً بصراحة الغربي الناقد: ((أنتم تتعاملون مع العالم ثوابت أكثر مما تتعاملون معه متغيرات ، أمّا نحن فنعمل العكس ولهذا ربما ، أو لهذا السبب ترانا أكثر مرونة ، وقدرة في السيطرة على مقادير الأمور)) (الرواية: ١٢٤) .

يكشف الحوار السابق عن الإيديولوجيا التي تتحكم في عقل المنتصر ، والمنهزم معا ، فـ(سامر) المنهزم لا يستطيع إلا أن يردّ التهم التي وجهت إليه ، أو إلى حضارته التي صارت (فرجة) الآخر في عالم لا يعرف الثبات في السياسة ، والاقتصاد ، والعلم ، عالم يتجه بقوة نحو التكاملية الحياتية التي لم يدركها سامر ، ومجتمعه الذي يزرع تحت ظل سكونية المنهزم أبداً ، و(البرتو) يستبدل المصطلحات الغربية القديمة بالإحالة على ما تقدمه العولمة من صورة جديدة للعالم الموحد ذي السوق الواحدة الكبيرة المفتوحة للجميع عابرة الخرائط والقارات .

ويصل الحوار قمة صراعه النفسي بين (كلوديا) ، و(سامر) حين يبادر الأخير إلى تقديم أوصاف حسية لفناته ، وكأنها فتاة شرقية ترضى بأن تنعت بألفاظ جميلة مجردة من حدود الصدق ، والواقعية ، يقول (سامر) موجّهاً الكلام لها: ((مثل البحر عيناك كلوديا ، أرى فيهما السحر أحياناً ، وأحياناً أرى الهول زرقة متألقة لكنها منذرة ، وغامضة تغري بالمغامرة)) (الرواية: ١٤٦) ، (كلوديا) لا تبالي بهذا الإنشاء المحض الذي تعلمه (سامر) في المدارس الثانوية ، فترده إلى مصدره قائلة: ((أنت مجنون يا سامر .. تريد أن ترى تاريخ الغرب في .. هذا ظلم .. إنك بدل أن تصنع جسراً تحرق المراكب ، وتعلن الحرب)) (الرواية: ١٤٦) .

ويكشف الحوار أيضاً عن فجوة كبيرة تفصل بين ثقافتين متقابلتين لا تتناظر بينهما: ثقافة (سامر) التي تعناش على الماضي ، والإنشاء المجرد من حدود التحقق ، والمطابقة ، وثقافة (كلوديا) المنفتحة غربياً على كل الاتجاهات التي ترى في (سامر) شخصية قلقة لا تقوى على الفصل بين الانسان الغربي ، ومؤسساته السياسية ، ولا تريد أن تنسى الماضي ولهذا ترى في (سامر) إنساناً لا يرغب في إقامة جسر من التواصل معها ، ومع منجزها الحضاري ، فهو كما ترى: لا يفكر إلا في ذاته ، واشعال الحروب الخاسرة في اشارات تدل على انهيار صورته في عيني (كلوديا) ، واختلافها الثقافي والنفسي معه .

وحين يصل الحوار من جانب (سامر) إلى ذروة الطعن في

ينطلق (مايكل) في اعتذاره من فلسفة مادية لا تخلو من براغماتية، (الاعتراف) ، و (الاعتذار) اللذان ظهرا بوضوح في خطابه الحوارية هما جزء من ثقافته التي تربى عليها، وهي تتيح للإنسان الاعتراف بالذنب، والاعتذار للحصول على غفران الرب.

ولكي يظهر السارد (مايكل) في صورة (المغتفر) التي تكشف عن انسانيته المنفتحة على حب (الآخر)، فإنه وضع على لسانه طلب المغفرة مزدوجاً: له، و(لـ سامر) أيضاً، كناية عن تنوره الذي يعني بالإنسان أي كان.

في مقابل صورة الاعتراف، والاعتذار التي قدمها (مايكل)، ماذا قدم (سامر) من خطاب؟، (سامر) ينطلق دائماً من رؤية ثقافية: روحية، هي رؤية كل شرقي يتوخى الحفاظ على هويته، والافادة من منجز (الآخر)، بعيداً عن لغة (الاعتراف)، و(الاعتذار) التي لا تنتمي إلى ذاكرته الذاتية، والجمعية، فضلاً عن أن حياته التي عاشها تحت سلطة المعاناة جعلت منه إنساناً شبه مشلول، وعاطلاً...، حتى أنه في أجمل أيامه الإيطالية لم يستطع أن يكمل مشروع (رواية) عمره التي عاش من أجلها، تبقى مبعثرة في وريقات قليلة يحملها أنى كان.

إن اختلاف الرؤيتين المنطقتين من تركيبيتين حضاريتين مختلفتين جعل الحوار معقداً، وأدى بالنتيجة إلى انقطاعه لسبب بسيط يتعلق بتمسك كل طرف بأصول ثقافته، وهذا ما بدا واضحاً في حوار (سامر)، و(مايكل) الذي ينطلق في حوارهم مع (سامر) من نقطة يتجاوز فيها العامل الثقافي لـ(سامر) رغبة منه في إعادة تنظيم حياة (سامر) الثقافية، والسياسية، أما الأخير فرأى في حوار (مايكل) مشروعاً جديداً للصدام مع الحضارة الغربية غرضه فرض ثقافة الغرب، أي خلق هيمنة جديدة هي هيمنة (العولمة) بلا شك بالياتها التي تتجاوز الأطر، والكيانات الجغرافية، والسياسية، إلى فضاء منفتح على العالم. وبعد:

١- حاولت رواية: (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) أن تمثل أدبياً نمطين من الأفكار القائمة على رؤيتين مختلفتين: الأولى: أفكار (سامر) التي تتركب من سياقات سردية تنتمي إلى الماضي، لتلتصق بفضاء الوطن على الرغم من كل الإشكالات التي رافقت وجوده داخل العراق وخارجه.

الأخرى: أفكار الشخصيات الغربية بدءاً من (كلوديا)، وانتهاء بـ(مايكل) التي تتعامل تعاملًا حقيقياً مع الواقع الذي يستند إلى المصالح، وقيم العلم، وهي التمثيل الأصعب في الرواية الذي اقتضى من المؤلف أن يلجأ إلى المأساة بالثقافة الأوروبية ليسكبها على الصفحات، ولا سيما الثقافة الإيطالية التي شغلت جزءاً مهماً من الرواية بدءاً من أسماء الشوارع، وانتهاء بأسماء المطاعم، وماتقدم من أكالات.

٢- تؤكد (خاتمة الدراسة) الطبيعة الحجاجية التي ظهرت ملامحها في الخطاب الحوارية الذي ميز الرواية لاسيما ذلك

لقد وضع الحوار (سامراً)، و(مايكل) أمام لحظة التصالح التي تقضي إلى كشف الحقائق الملتبسة التي تشير إلى بنية الانقطاع التي تحكم العلاقة بين الطرفين، بعيداً عن بنية الاتصال التي تتيح التقارب، والتفاهم، والاتفاق.

يقول (مايكل) مؤكداً بنية الانقطاع نفسها: ((أشعر أن ثمة انقطاعاً في التواصل بيننا، وبينكم.. كما لو أن أحداً لا يفهم الآخر، كان اختلافاً محزناً بين الجهتين في طريقة التفكير، ورؤية العالم.. أترأه سوء فهم مزمن لا سبيل إلى تخطيه؟)) (الرواية: ١٨٦)

الحديث عن (الانقطاع)، و(التواصل)، (وفهم الآخر) جزء أساسي من إشكالات (الحوار الحضاري)، وموضوعاته الملتبسة في عالم اليوم، وكان (مايكل) قد تحدث بلغة العارف الذي يرى أنها- الإشكالات- حين تضاف إلى مشكلة اختلاف الأمم في: (طريقة التفكير)، و(رؤية العالم) فإن الحوار يصل إلى طريق مسدود، يجيب (سامر) وهو يشير إلى وجود (صدع) يبدأ من اللحظة التي يشرع فيها أحدهم بتمييز الآخر، أو إعادة خلقه في تصور ما، وفي قولته، والحكم عليه مسبقاً، لكن (مايكل) لا يفهم الكلام السابق على ما فيه من دلالة واضحة الأمر الذي يدفع سامراً إلى أن يقول: ((الشرق الذي في ذهنك صناعة غربية خالصة.. أتعرف البروفيسور إدوارد سعيد؟))، يجيب (مايكل) بالنفي، ليعقب (سامر) علينا أن نقرأ.. أن يقرأ أحداً الآخر.. عليك أن تقرأني لتثبت براءتك إن كنت بريئاً حقاً (الرواية: ١٦٨، ١٦٩).

إن احتفاء (سامر) بـ(البروفيسور إدوارد سعيد) كشف عن تراجع إيديولوجي آخر، فهو في حواراته مع (الأعداء: الأصدقاء) عاجز عن صوغ خطاب مقنع يدرأ فيه حجج الآخرين، ولهذا يلجأ إلى الاحتفاء بالخطابات المستعارة التي ينكرها المحاور الآخر.

يصل الحوار بين (سامر)، و(مايكل) إلى طريق مسدود بسبب سوء الفهم المتبادل بين المتحاورين، فيقول (سامر): ((ها إننا وصلنا إلى طريق مسدود)) (الرواية: ١٧١)، ليقول (مايكل): ((أشعر أن خيطاً ما مقطوع بيننا، كما لو أن كلا منا يفكر بطريقة مختلفة.. أهو اختلاف الرؤية، أو اختلاف التجربة، أو اختلاف المعايير والقيم، أو هذا كله؟ من يدري)) (الرواية: ١٧٤).

ما قاله (مايكل) يشكل فهماً متقدماً لدواعي الانقطاع بين الطرفين، أي بين الشرق والغرب، واختلاف الرؤية يقود إلى اختلاف في فهم التجربة، واختلاف في فهم المعايير، والقيم التي تتحكم في طبيعة العالمين، وفي النهاية يجرّ الحوار (مايكل) إلى الاعتراف الصريح: ((لست بريئاً من تهمة القتل)) (الرواية: ١٧٧)، والإعتراف بدوره يقوده بشجاعة الغربي إلى الاعتذار: ((أعتذر منك لأنني أطلقت صواريخ، وقنابل على بلدك، وتسببت في قتل أناس من أبناء شعبك... فلنغفر لي.. ولنغفر لي ولك الرب)) (الرواية: ١٧٨).

الإحالات:

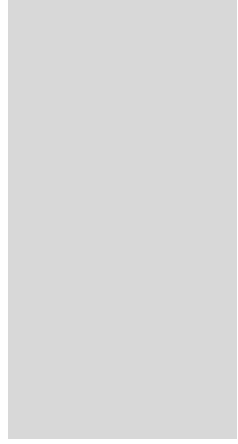
- ١- ينظر: الحوار العربي الأوربي: هيفاء أحمد السامرائي: وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٢: بغداد: ٣٠٥، ٣٠٦.
- ٢- ينظر: رؤية الايسيكو للحوار بين الحضارات: ضمن بحوث كيف نواصل مشروع حوار الحضارات: عبد العزيز التويجري: دمشق: ٢٠٠١: ١٧، وينظر: صدام الحضارات لهامتغتون: دراسة جيوبوليتيكية: مركز كردستان للدراسات الاستراتيجية السليمانية: ٢٠٠٧: ١٥١.
- ٣- ينظر: المعجم الادبي: جبور عبد النور: دار العلم للملايين: بيروت: ١٩٨٤: ٩٤.
- ٤- ينظر: الاستشراق...: ٣.
- ٨- المصادر والمراجع:
- ١- الاستشراق: المعرفة، السلطة، الانشاء: إدوارد سعيد: نقله إلى العربية: كمال أبوديب: مؤسسة الابحاث العربية: ط ٢: ١٩٨٤.
- ٢- الحوار العربي الأوربي: هيفاء أحمد السامرائي: وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٢: بغداد.
- ٣- رؤية الايسيكو للحوار بين الحضارات: ضمن بحوث كيف نواصل مشروع حوار الحضارات: عبد العزيز التويجري: دمشق: ٢٠٠١.
- ٤- صدام الحضارات لهامتغتون: دراسة جيوبوليتيكية: مركز كردستان للدراسات الاستراتيجية السليمانية: ٢٠٠٧.
- ٥- المعجم الادبي: جبور عبد النور: دار العلم للملايين: بيروت: ١٩٨٤.

الذي يعنى بقضية (الاستشراق)، و(الحوار الحضاري) فإنها- الخاتمة- تلفت النظر الى أنّ حاجيّة الحوارات في دلالاتها الخاصة، والعامة ليست من نتاج (سامر)، و(كلوديا)، و(ماي كل)، و(نيكول)، و(روبرت)، و(كاترين)، إنّما هي خطابات تمّ إنتاجها، وأعيد تسويقها في المجتمعات التي ينتمي إليها المتحاورون، وإنّ المحاور لا سلطة له على خطابه؛ لأنّه في حقيقة الأمر يمارس نقل الحجج ليشيع تداولها، وليست له القدرة على إنتاجها بما يخالف المرجعيات التي ينتمي إليها.

٣- وجود إشكاليات تسهم في الفصل بين حوار الحضارات، بما تشكل مانعاً حقيقياً يدرأ التفاهم، والإنسجام الإنساني ليدفع مفاصل الاختلاف نحو التغليب الأيديولوجي القائم على أحاديّة (الأنا) التي تنكر مزايا (الآخر)، وتعمل على إعلاء سلطتها المعرفيّة القائمة على ثنائيّة التابع: المتبوع.

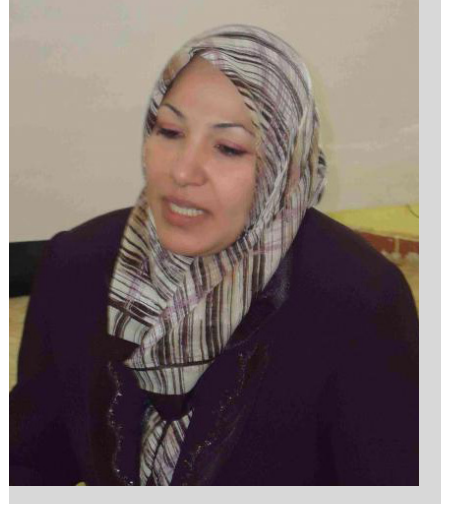
٤- وجود أزمة تعتلي ذاكرة المثقف العراقي، وأخرى تتمطّ ثقافته بما يجعلها عبءاً ثقيلاً على حاضره، ف(سامر) ليس نبأ شيطانيّاً في خارطة الثقافة العراقيّة المعاصرة، إنّما هو حالة تتشظى نسقيّاً لتكتب تداولها على جدار أزماننا المعاصرة.





النقد الأدبي وأشكاله التطبيقية في الشعر

د. لمى عبد القادر خنياب
كلية الآداب / جامعة القادسية



تتمثل الإشكالية النقدية في كيفية التعامل مع النص الأدبي ، فتظهر من خلال صراع قطبين : الأول يقصر جهوده على العلاقات الداخلية للنص بعيداً عن دلالة النص ، في حين يُعنى الثاني بالعلاقات الخارجية للنص بعيداً عن بنية النص .
تمثل المناهج النصية : الفنية و الانطباعية ، و الجمالية ، والظاهرية ، و الألسنية ، وما بعد البنيوية القطب الأول .
في حين تمثل المناهج السياقية : الايديولوجية ، والنفسية ، والرمزية ، والتاريخية القطب الثاني .
سأقصر بحثي في هذه الأوراق على القطب الأول ، المتمثل بالمناهج النصية التي تتفق في رؤيتها المركزية : بأن موضوع الأدب هو الأدب نفسه ، وبأنه " فن لغوي ، بمعنى أن اللغة مادة الأدب (١) " .
مما يسوغ الاهتمام بالنسيج اللغوي للنص الأدبي ، فيرى اللسانيون أن الأدب مجموعة من الجمل النحوية قابلة للوصف على عدة مستويات : (صوتية ، وتركيبية ، ودلالية) .
بدءاً من هذه المقدمات تطرح هذه الورقة سؤالاً في جدوى تعدد المناهج النصية ولاسيما الألسنية ونظرياتها على الرغم من انطلاقها من مقدمات تكاد تكون متماثلة .
ولا شك أن هناك فرقاً واضحاً في المناهج النصية على مستوى التنظير فكل نظرية جذورها الفلسفية ومحتواها المعرفي المغاير إلى حد ما ، لكن هل يبقى هذا الفرق واضحاً حين تنزل هذه النظريات مُنزل التطبيق والإجراء ؟
لا أريد أن أقدم النتائج ، لكن سأرصد أبحاثاً اعتمدت نصوصاً متشابهة ، وقد وقع الاختيار على نصوص السياب الشعرية ، وتحديداً قصيدتنا : أنشودة المطر ، والنهر والموت .
وسنعمل على قراءة هذه الأبحاث التي اعتمدت مناهج نصية مختلفة ؛ لنبين مدى اختلاف الإجراء ، وهل أفضى اختلاف الإجراء إلى اختلاف في دلالة النص ؟

قراءتان بنيويتان في قصيدة (النهر والموت) للسياب

ينطلق المحلل البنيوي من بنية النص الأدبي على أنه جملة قابلة للوصف الالسنّي ، وهو على ثلاثة مستويات : (صوتي ، تركيبّي ، دلالي) . وفي ضوء هذا الفهم يجري عمل البنيوي في تحليل بنية النص الأدبي على وفق هذه المستويات بالنظر إلى العلاقات بين هذه المستويات . إذ يرى رولان بارت بأن القصة مجموعة من الجمل ، أما تودوروف فيرى بأن القصة " ليست أكثر من مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة (٢) " .

إن اللغة التي كانت منطلقاً للبنيويين وانغلاقهم على النص جعلتهم يقولون بـ " موت المؤلف ، وانغلاق النص وإقفال الرسالة وقطع الشفرة ، وإخراجها من الزمان والمكان والتاريخ التي هي أبرز شطحات البنيوية (٣) " .

ورفضهم لوجود نظام ثقافي يحكم النظام الأدبي (٤) . وسنتبين كل من هاتين الركيزتين ، ومدى توافرها في النقد البنيوي عند النقاد العرب ، متمثلاً بعمل كل من الدكتورة خالدة سعيد ، والنقاد سعيد الغانمي في تحليلهما لقصيدة (النهر والموت) للسياب .

وتعد الدراسة الأولى للدكتورة خالدة سعيد الموسومة بـ (الحركة والدائرة) دراسة رائدة في البنيوية العربية بلحاظ تاريخها (١٩٧٨م) .

تفتتح الدراسة بمهاد سياقي تفصّل فيه الناقدة العلاقة بين الفعل الشعري والفعل الثوري مسلطة الضوء على المكانة الشعرية للسياب والمناخ الاجتماعي والسياسي الذي يلف عالمه ، الذي دفع به إلى الثورة على التقليد الشعري (٥) . وقد خدم هذا المهاد النظر إلى نص القصيدة موضع التحليل ، وبهذا تكون د. خالدة سجلت أول خروج على اشتراطات البنيوية ، وهو الانفتاح على الخارج نصي .

وقد قسمت دراستها على محورين أساسيين : الأول حول هندسة النص ، تضمن مفاصل ثانوية هي : ١- انطباعات أولية عن النص

كان أولها تكرار لفظ بويب ، وإيحاءه بجو طقوسي حين تكرر بشكل منتظم بصيغة النداء مما دفعها إلى تقسيم القصيدة على مقاطع بحسب تكرار بويب ، الذي يتواءم مع تحولات الضمير من الخطاب إلى التكلم فكانت ثلاثة مقاطع : الأول يتمثل بالأبيات (١- ١٠) ، والثاني يتمثل بالأبيات (١١- ٣٤) أما الثالث فيتمثل بالأبيات (٣٥- ٥١) .

أما المفصل الثاني فقد خصته برصد الحقل الدلالي المهيمن وتحولات الهيمنة بحسب المقاطع ، ففي المقطع الأول تظهر هيمنة ألفاظ الطبيعة (الماء) على ألفاظ الإنسان ، أما المقطع الثاني فيرصد حضوراً متزايداً لحقل الإنسان على الطبيعة ، على حين يتراجع حضور الطبيعة في المقطع الثالث إزاء

حضور الإنسان .

وقد رصدت هذا بجدول أحصى مجموع تلك المفردات . مما يخلص إلى تحرك القصيدة بين قطبين : (الإنسان والطبيعة) ، ثم تتحول إلى رصد الأفعال في نسيج القصيدة وتحولات الضمير معها فيهيمن على الأبيات (١-٧) أفعال بصيغة الغائب ، وتطلق الناقدة صفة الأفعال الزوالية أو السديمية على أفعال هذا المقطع .

أما في الأبيات (٨-١٠) فينتقل مسرح الأحداث إلى داخل الإنسان متوائماً وظهور ياء المتكلم فيها ، فيظهر قطب الإنسان إزاء قطب النهر .

ثم تهيمن أفعال التمني على الأبيات (١١-١٥) فتنتقل الأحداث إلى حيز الحلم الطفولي مع ازدياد واضح في ضمير المتكلم فيها .

ويظل النهر مسرحاً يستقطب الأحداث في الأبيات (١١-٣٤) حتى نصل إلى الأبيات (٣٥-٤٦) فتراها معبرة عن الحس والوعي (أستقر ، أنام ، أرهب ، أحس ، يدلهم ، يشق ، يشعل) وأفعالها هذه مسندة إلى ضمير التكلم غالباً .

ثم يتطور الحال في الأبيات (٤٧-٥٠) إذ تهيمن أفعال المبادرة والإيجابية والفاعلية (عدوت ، أعضد ، أشد قبضتي ، أصفع القدر ، لأحمل العبء ...) .

البيت (٥١) يتمحور على الفعل (أبعث الحياة) الذي يحول الموت انتصاراً .

وعلى الرغم من هذه التفصيلات في قراءة الأفعال في النص إلا أنني أرى بأنها ذات حركة ثلوثية : (١-١٠) أفعال زوالية والنهر مسرحها ، (١١-٣٤) أفعال إنسانية (حلمية) الإنسان مسرحها ، (٤٧-٥١) أفعال المبادرة الإنسانية والفاعلية .

وبعدها تسعى إلى رصد العلاقات وتحولاتها في النص . فتكشف قراءتها عن أربع حركات :

تتمثل الحركة الأولى بالأبيات (١-١١) وهي حركة احتواء وتحرر أو حضور وغياب ، احتواء الطبيعي للإنساني ، وحضوره المهيمن ، فهي حركة كونية .

أما الحركة الثانية فهي ترسم تحولات العلاقة بين الإنسان والنهر (١١-٣٤) لكنها تنمو في أربع دوائر : الأولى (١١-١٤) تتمثل بالمناخ الأسطوري الذي يجمع بين الإنسان والنهر .

الثانية (١٥-٢٢) وفيه النهر مرآة كاشفة للإنسان .

الثالثة (٢٣-٢٦) تتحول المرأة من صفحة النهر إلى عيون الأطفال ، فتمثل أحلام الطفولة .

الرابعة (٢٧-٣٤) حلم الفردوس المفقود وهو نوع من الاحتجاج والتصحيح . فيتحد المتكلم بالنهر بعناق الموت ، فيتحد الإنساني بالكوني .

وأحسب أن الدوائر ثلاث وليس أربعاً ؛ لأن الدائرة الأولى تمثل الحلم الأسطوري أو الجمعي وكذلك بقيت الدائرة الثانية تحمل الحلم الجمعي على الرغم من شيوع أفعال التمني بصيغة



المتكلم لكنها أحلام طفولية تصدق على الأطفال جميعهم ولا سيما بعدما تنعكس الصور على صفحة الماء فتمثل الأبيات (١٥-٢٦) على حين تحمل الدائرة الثالثة حلم الاحتجاج والتصحيح . أما الحركة الثالثة (٣٥-٥٠) ففيها يتم الخروج من الكوني إلى الإنساني حتى يستوعب الإنساني الكوني .

الحركة الرابعة (٥١) يتحول الإنساني فيه إلى ميتافيزيقي فيتحوّل الموت إلى انتصار فخلود . ويبدو لي أنها بالغت حين جعلت البيت الأخير يمثل حركة خاصة بنفسه ، وأحسب أنه ذروة الحركة للحركة التي قبله لذا أرى أن تدمج الحركتان (٣،٤) التي تهيمن عليهما أفعال المبادرة والفاعلية حتى تصل أقصاها في قوله : (أبعث الحياة) . فتأكد ثلوثية الحركة في النص .

أما المحور الثاني فوسمته بـ(بحثاً عن حيوية النص) وقد تضمن ما يأتي :
أ- دينامية النص :

تكشف القراءة عن هيمنة محورين في القصيدة ، هما : النهر والإنسان في مستويين :
الأول حلمي فردي (اللاوعي) ، والثاني أسطوري جمعي واقعي (واع) ، فضلاً عن شبكة العلاقات المتداخلة بينهما وقد فصلتها بخطاطة ، وجدول كشف عنها بدقة وعناية .

ثم ترصد دينامية النص عبر ما وسمته بـ(نظام البدائل) الذي ترى أنه " يفتح الأفنية الواصلة مباشرة بين المستويين ، كاشفاً ما بينهما من تعارض ومن لقاء ، مولداً بينهما حركة إسقاط متبادل(٦) " .

ب - الصورة

نظرت الناقدة للصورة بحسب الحركات التي قررتها سلفاً :

الحركة الأولى (الدائرة الكونية) تجمع الصورة بين الحضور والغياب ، والحركة والثبات ، ثم تأخذ الصورة بالتأرجح بين ما هو إنساني اجتماعي وإنساني كوني .
الحركة الثانية وفيها أربع دوائر تأتي الصورة بحسبها : الدائرة الأسطورية تتحرك الصورة فيها من كوني إلى بشري ، أما الدائرتان (٢،٣) فتكشفان عن صورة مأساوية قائمة على ديمومة الصبر والانتظار الذي لا ينفد ، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه بادماج الدائرتين في دائرة واحدة ، وقد أقرته الناقدة في حديثها عن الصورة . على حين تأتي الدائرة الرابعة بصورة تنشي بالحلم الفردوسي أو الحلم التعويضي .

ثم تكشف عن بنية الصورة السيابية في هذه القصيدة فهي في جملتها يأخذ الإنسان فعل الاختراق ثم التماهي والاتحاد مع

الطبيعة الأم ثم الانبثاق بمولود جديد يمثل الحياة . وقد رصدت هذا بجدول فصلها بعناية ، فضلاً عن خطاطة أكدت ثلوثية حركة الصورة في النص .

وأخيراً تخلص د. خالدة سعيد إلى أن الخصوصية الفنية " تتولد من الوشائج التي تربطها بمجموع القصيدة ومن دورها في الإضاءة والاستضاءة ، أي من موقعها في جسد القصيدة . إن هذا الموقع هو الذي يمنحها الحياة ويجعلها منبعاً للدلالات(٧) " .

لم تكتف الناقدة بتوظيف تقنيات التحليل البنائي المقصور على النص وبنيته اللغوية بل تعدت ذلك إلى التفسيرات الاجتماعية والنفسية والكلام في الاسطورة ، كما في إشاراتها عن النهر بوصفه رحماً يحن إليه الشاعر كحنينه إلى رحم الأم (٨) .

كما يظهر التكرار الصوتي / الدلالي في التشبيه أيضاً : (يا نهري الحزين كالمطر) إذ شبه الماء بالماء و السيلة بالسيلة ، والغاية هنا صوتية تخاطب الأذن من صوت تساقطه . ثم يتعزز هذا بتأكيد الشاعر على حاسة السمع في القصيدة بقوله :

وأسمع الحصى يصل في القرار وأرهف الضمير دوحة السحر .

ثم يتحول الغانمي من قراءة النسيج اللغوي للنص إلى توظيف تقنية وجهة النظر المأخوذة من البناء السردى ، فيقرؤها على مستويين : الأول مكاني ففي السطر (برج ضاع في قرارة البحر) يتلمس الغانمي إحالة على برج بابل الذي هبط من عليائه في قرار البحر وفي دلالة ضاع على المضي إشارة إلى ضياعه في زمن سحيق - بحسب الغانمي - يتكرر الارتفاع الذي يهبط في (أود لو أطل من أسرة التلال) وأصل الاطلاع هو النظر من مكان عال إلى مكان خفيض . لكن كيف يلح القمر بهذا الفعل وهو فوقه ، إذن هو يريد أن يرى صورته على صفحة النهر فيتحقق فعل الاطلاع . وتسمى وجهة النظر هذه عين الطائر التي تصف الأشياء من فوق بشكل شمولي .

ثم يتحول إلى راوي حبل الوريد الذي يعانق الأشياء ويصفها عن قرب في قوله : (فيدلهم في دمي حنين) ثم يعود إلى عين الطائر .

أما المستوى الثاني فهو المستوى الزماني الذي يقسم القصيدة على مقطعين : الأول قبل العشرين ، والثاني بعد العشرين ، غير أن زمن القصيدة هو يوم واحد يتم فيه استرجاع السنوات العشرين جميعاً : واليوم حين يطبق الظلام

وأستقر في السرير دون أن أنام

إذن يمكن الوقوف عند حركتين على مستوى الزمان و المكان : الأولى عمودية بين هبوط وارتفاع (عين الطائر ، حبل الوريد) ، والثانية أفقية تتمثل باسترجاع صور الخيال الطفلي واستدكار الحاضر بعد العشرين سنة ، هذا الزمن الثنائي يتضمن ثلاثية زمنية (الغروب ، الليل ، السحر) ،

النص خلو من الشمس ، وهذا يفسر حصر الأفعال في دائرة التمني ، فهي قرينة الميلاد .

ثم يقف عند الدلالة الضدية للماء عند السياب فهو مادة الحياة ومادة الموت تقترن الأولى بالشمس و الثانية بالقمر ، والنهر هنا قرين الموت لأن قصيدته خلو من عنصر الكون الأنثوي الشمس . إذن هو لا يولد في القصيدة بل يبعث بعد الموت ، ففي موته انتصار للمكافحين ، فيبعث الحياة فيهم فيحيا .

باتت الدراسة خلو مما شاع عند البنيويين من خطاطات وجدول وإحصاءات ، التي لا نظم لجدواها غالباً ، فضلاً عن تجنبه الغموض في أسلوبه وطرحه لرؤيته النقدية .

لا تلتزم الناقدة بمقولات المنهج البنيوي جميعها بل تؤثر بعضها على الآخر ، وقد علل ذلك محمد عزام بالتلقي المبكر للبنيوية إذ لم تكن مقولاته قد توضحت بعد (٩) .

أما الدراسة الثانية فهي دراسة الناقد سعيد الغانمي الموسومة (ب) أجراس الموت والميلاد في قصيدة الموت والنهر للسياب (١٠) يفتتحها الناقد بمهاد يقرر فيه أهم مميزات البنية الشعرية عند السياب ، وفي مقدمتها جرس ألفاظه وإيقاعها ، فضلاً عن عنايته بالصورة التي أكسبت شعره دقة دلالية ، ناهيك عن استثماره الرمز والاسطورة بشكل لافت في شعره . وأحسب أن هذا المهاد يمثل كسراً لطوق المنهج الذي ألزم متبنيه بالتوقع داخل النص .

ثم يلج الناقد في النص جاعلاً من العنوان محطته الأولى في التحليل كاشفاً عن بنية التقابل الدلالي بين لفظي النهر والموت إذ لا تقابل مباشر بينهما بل مرّ التقابل بمستويات :

المستوى العميق = الحياة ≠ الموت

النهر = الحياة

الجفاف واليباس = الموت

المستوى السطحي = النهر ≠ الموت .

مما يشي بصراع ثنائية الموت والميلاد في القصيدة . ثم يعمد الغانمي إلى تقسيم القصيدة على مقطعين بحسب الزمن فالمقطع الأول يمثل الأبيات (١-٣٤) الذي يهيمن عليه ضمير المتكلم (الطفل) على حين تفصح الأبيات (٣٥-٥١) عن المقطع الثاني الذي يتحدث بضمير الشخص نفسه لكن بعد عشرين عاماً .

وقد سبق السياب إلى هذا التقسيم إذ طبعت القصيدة بترقيمها على مقطعين ، وقد أغرى هذا التقسيم الغانمي بتتبع ثنائية بين المقطعين مثلما في العنوان .

ثم يتحول الناقد إلى البناء اللغوي للقصيدة من دون أن يضع عنوانات تحدد مفاصل التحليل ، كما صنعت خالدة سعيد في البحث السابق .

ابتدأ التحليل اللغوي من دلالة التراكيب النحوية وأثر تكرارها في التوجيه النحوي ، كما في (بويب) الذي اطمأن لإعرابه منادى حذفت منه ياء النداء .

أما صوتياً فقد ذهب إلى أن تكرار لفظ (أجراس) : أجراس برج ، أجراسا من الحنين ، أجراس موتى . والجرس هو الصوت المنكر الرقيق . ليخلص إلى سؤال هل هناك علاقة بين بويب و الأجراس ؟

إن الصيغة الصوتية لبويب ذات جرس متكرر بتكرار الباء وكذا الماء الذي تنضحه الجرار ، فثمة عدوى تكرار متواصلة في المقطع على المستوى الصوتي .

يقرر الغانمي أن التكرار بناء صوتي ودلالي في القصيدة ، ثم يرصد نسبة تكرار الجرس في الكلمات الثلاثية المأخوذة عن الثنائي المضعف وهي في الغالب من كلمات المحاكاة الصوتية ، من مثل : بويب ، قرارة ، جراس ، أنين ، رنين ، حريز ، تلال ، ظلال ، سلال ، صليل ... الخ .

مقاربة بين ناقدين :

تقدم القول أن القراءتين السالفتين استعملتا منهجاً بنويّاً في تحليل نص واحد (قصيدة النهر والموت) للسياب ، وعلى الرغم من وحدة المنهج إلا أنني وقفت عند نقاط افتراق والتقاء بين الباحثين في الإجراء ، وسأجملها بما يأتي :

١ - التقسيم المقطعي :

دأبت الأبحاث النقدية الألسنية على تقسيم النص الشعري على مقاطع تبعاً للمعنى؛ ليتسنى للناقد قراءة تحولات المولدات الشعرية في النص ، ولا سيما البنيوية منها إذ يرون أن الغرض هو " مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين ، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص ، ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية خاصة (١١) " .

وكذا فعل كل من د. خالدة سعيد ، وسعيد الغانمي في تحليلهما لقصيدة السياب ، إذ قسمت د. خالدة القصيدة على ثلاثة مقاطع معتمدة على تكرار لفظ (بويب) فقد رأت أن الانعطافات الرئيسية أو التحولات الداخلية في الأبيات تكمن في هذا التكرار المنتظم للفظ (بويب) الذي يشعر بجو طقوسي ، وعلى الرغم من أن الناقدة وسمت دراستها بـ (الحركة والدائرة) فضلاً عن إشاراتها في أكثر من موضع إلى دائرية الحركة في النص ، غير أنني أرى أن الحركة ثلوثية في النص وليست دائرية إذ أن الأخيرة تقتضي إن تكون نقطة النهاية هي ذاتها نقطة البداية ، وهذا غير متحقق فيما أشارت له الناقدة ، وأحسب أن الأولى ما ذكرناه من ثلوثية الحركات في النص ابتداء من التقسيم المقطعي حتى تحولات الضمير و الأفعال ثم الحركات ودوائرها ثم الصورة ، بحسب ما أشرنا إليه في موضعه ، فبناءً على ثلاثية المقطع تأسست ثلاثية الحركة في النص .

أما الغانمي فقد قسمها على مقطعين على أساس الزمن في المعنى فالأبيات (١- ٣٤) مثلت عالم طفولة الشاعر وصباه فتحدث عنه بضمير الغائب على حين شغل المقطع الثاني الأبيات (٣٥- ٥١) التي مثلت مرحلة الشباب و الوعي بعد عشرين عاماً فتحدث عنها بضمير التكم ، وعلى أساس ثنائية المقطع جرى قراءة النص في ضوء ثنائيات متقابلة .

ويبدو أن التقسيم الثنائي للنص أغرى غير واحد من النقاد ، إذ تبني هذا التقسيم أيضاً عبد الجبار داوود البصري في تحليله لهذه القصيدة (١٢) .

في حين ضرب عنه صفحاً - أعني التقسيم المقطعي- من قرأ القصيدة في ضوء مناهج سياقية ، كقراءة محمد مبارك لها ، التي وظف فيها المنهج النفسي (١٣). مما يؤكد رأينا بأن هذا التقسيم مزية نصية لسانية .

٢ - لغة الشعر :

تسعى المناهج النصية إلى نقل مركزية القراءة إلى النص

فتدرس المستوى الإفصاحي للخطاب اللغوي بحسب مستويات اللغة : المستوى الصوتي ، والتكوينات الصرفية ، والبنى النحوية ، ثم الدلالة المعجمية ، فضلاً عن الصورة الشعرية .

ويعد العنوان أول المفاتيح اللغوية التي تستوقف المحلل النصي إذ " لا يمكن أن نعدّها قراءة تبحث عن نقاط التوتر النصي ، وإغفال مفتاح التوتر وهو عنوانه (١٤) " .

وقد وسمه محمود عبد الوهاب بـ (ثريا النص) (١٥)، ويعد العنوان منبهاً أسلوبياً لا يمكن إغفاله في النصوص الشعرية ، بل قيل بأنه المبتدأ وما خبره إلا العمل نفسه (١٦) .

ولم يخرج الناقد سعيد الغانمي على ما أجمع عليه النقاد إذ كانت محطته الأولى في تحليل النص هو العنوان ، وقد تقدم القول بكشفه عن الثنائية التقابلية غير المباشرة في العنوان ، ورصده لتحولات هذا التقابل ، في حين استغرب تجاهل الناقدة خالدة سعيد لبنية العنوان ، وأحسبها تركت الخوض فيها لما تشتمل عليه من ثنائية ضدية قد تطرد في القصيدة وهذا مفارق لرؤيتها الثلاثية للمقطع ، وهذا مأخذ واضح .

*** في البنية الصوتية للقصيدة :**

تقدم أن الناقد ينطلق من منهج واحد (البنيوي) لكننا نلمس تفاوت في التعاطي مع بعض مستويات النص ، كالمستوى الصوتي الذي تغفله خالدة سعيد تماماً ، على حين يشغل حيزاً كبيراً في دراسة سعيد الغانمي ، إذ رأى أن غنائية السياب تكمن في جرس ألفاظه أولاً فهو كثيراً ما يولي أهمية للكلمات ذات البناء الثلاثي المأخوذ عن الثنائي المضعف (رنين ، حنين ، صليل ...) وتدخل معظمها في حيز ألفاظ المحاكاة الصوتية لتكرارها الإيقاعي وكأنه صدى صوت أو مرآة مسموعة . يتواشج مع هذا تركيزه على حاسة السمع (أسمع ، أرهف) .

ناهيك عن التكرار الصوتي / الدلالي الذي تشتمل عليه بنية التشبيه في (يا نهري الحزين كالمطر) و (ينضن العالم الحزين كالمطر) فتشبيه الماء بالماء له غاية صوتية دلالية .

وكشف د. محسن أطيمش عن وجه آخر لثراء القصيدة السيابية بالموسيقى الداخلية المتمثل بتكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة وهي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع على كلمات البيت أو أحرف تجانسها ومن قبيل هذا قول السياب :

يخوض بين صفتيك يزرع الظلال

فكرر (الضاد و الطاء) ثلاث مرات ثم عاد إليه بعد ثمانية أسطر :

وهذه النجوم هل تظل في انتظار ؟

فخلق هذا التكرار محورا موسيقياً واضح التردد يسهم في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة (١٧). وما ذكرنا لرأي د. أطيمش إلا للكشف عن أهمية البناء الصوتي في (النهر والموت) الذي تجاوزته د. خالدة سعيد .

*** البنية التركيبية :**

مفردة (النذور) تشي بدلالة طقوسية اتفق الناقدان عليها ، فترى خالدة سعيد أن (النذور) تشيع مناخاً طقوسياً في المقطع وصيغة الجمع تتضمن تكراراً رمزياً للتبادل بين الإنسان و الآلهة ، وقدرة على الإحياء بمعنى الوعد والانتظار .

أما الغانمي فلا يبتعد عما ذهبت إليه د. خالدة إذ يرى في النذور دلالة طقوسية وهي لا تقدم إلا للمقدس وهو النهر وهنا وجعل الشاعر نفسه صغيراً من صغار بابل يحمل النذور إلى النهر المقدس .

فضلاً عما تقدم فقد اتفق الناقدان على رصد الحقول الدلالية للوقوف عن الحقل الدلالي المهيمن فكان حقل الماء (الطبيعة) في مقابل حقل الإنسان ، الذي أفضى في تحولاته إلى صراع الحياة / الموت .

* الخارج نصي :

اتفق الناقدان على الخروج على اشتراطات البنيوية بالاستعانة بسياقات مختلفة للكشف عن دلالة النص ، فلم يؤمنا بموت المؤلف مطلقاً ، وهو على نمطين : الأول تمثل باقحام حياة السياب ومعاناته ومرضه وفقره ، والوضع الاجتماعي و السياسي المهيمن ، فضلاً عن ريادته لحركة الثورة على القصيدة العمودية ، وقد جعل الناقدان مقدمتيهما تكشف عن ذلك .

أما النمط الثاني فتمثل في الوقوف عند دلالات النص بعد مقارنتها بنصوص آخر للسياب نفسه ، ومن قبيل ذلك ما ساقته خالدة سعيد في مقاربتها بين السطر الأخير من قصيدة النهر والموت وقصيدة المسيح بعد الصلب في قولها : " المأساوية في هذه القصيدة تقوم على الفعل المختار و المجابه ... فخرق الحدود يتم أولاً ، ثم يكون الهلاك . أما في قصيدة المسيح بعد الصلب فلا بدّ من الهلاك أولاً لكي يتم خرق الحدود ... ويمكن صياغة العلاقة المأساوية كما تبدو في الوجه التالي : لكي تتأله ، أي تتجاوز حدك الإنساني لا بدّ أولاً من الذهاب إلى نهاية الشوط في محو هذا الحد ، لكي تحيا عليك أن تموت . ويعبر السياب عن ذلك بوضوح في قصيدته المسيح بعد الموت :

أحرقت ظلماء طيني فظل الإله " (٢٢) .

أما الغانمي فقد لجأ إلى الخارج نصي في تعليقه على السطر الأخير من القصيدة إذ يقول : " في يوم القصيدة هناك عنصر مازال غائباً وهو الشمس ... وهذا ما يجعل أفعاله تظل محصورة في دائرة التمني الممتنع (أتمنى لو) وغياب الشمس ذو أهمية كبيرة في شعر السياب فهي كثيراً ما تكون قرينة الميلاد ، في قصيدة (مرحى غيلان) تتحول الشمس إلى بشارة ميلاد ...

الموت يركض في شوارعها ، ويهتف : يا نيام

هبوا فقد ولد الظلام

وأنا المسيح ، أنا السلام

... وبسبب غياب الشمس عن القصيدة فإن الشاعر لا يولد بل

شغل الباحثان بالبناء التركيبي في القصيدة في أكثر من موضع ، لكنني سأقف عند موضع واحد وهو (بويب بويب) في أول القصيدة فذهبت خالدة سعيد إلى أنه منادى حذفت منه ياء النداء ، وسارت في تحليل القصيدة على هذا التوجيه من دون أن تلتفت لتوجيه آخر ، على حين طرح سعيد الغانمي احتمالين لإعراب بويب : الأول بأنه منادى حذفت ياء ندائه ، والثاني بأنه مبتدأ خبره (أجراس برج) ، غير أن تكرار بويب بصيغة النداء في مواضع آخر من القصيدة جعله يطمئن للتوجيه الأول . وقد طرح د. حسن ناظم إلى جانب الاحتمالات التي طرحها الغانمي احتمالاً جديداً ، وهو بأن بويب خبر لمبتدأ محذوف تقديره (أنا) فيكون التركيب : (أنا بويب) فتتوحد ذات الشاعر بالنهر (بويب) ويؤكد هذا التوحد ما ذكره السياب في قصائد آخر :

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رمال

من طينه المظمور ، والدم في عروقي من زلاله (١٨)

ويصدق هذا التوحد على الفرات و المسيح و السلام ، فيقول :

أنا المسيح ، أنا السلام

والنار تصرخ : يا ورود فتحي ولد الربيع

وأنا الفرات (١٩)

وقوله :

وأنا بويب أذوب في مرضي وأرقد في سريري . (٢٠)

يمكن أن يكون (أنا يا بويب) فيكون أنا مبتدأ خبره الجملة الفعلية (أذوب في مرضي) وبويب منادى حذفت ياء ندائه (٢١) . إن في هذه المراوغة التركيبية التي وضعها السياب تفتح على احتمالات نحوية متعددة تكسب النص انفتاحاً دلالياً .

* المستوى المعجمي وتجليات الدلالة :

اتفق الناقدان على أهمية دلالة المفردات ، بدا ذلك في وقوفهم عند بعض الألفاظ التي مثلت علامات لافتة في النص منها :

الفعل (ضاع) في قوله :

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

ترى د. خالدة أن الفعل (ضاع) هو أول فعل يطالعنا في القصيدة ارتبط بالبرج الذي هو عمل إنساني مما يشي بضياغ إنساني يتوآشج هذا مع غياب ضمير المتكلم ، وقد يحيل على الطوفان .

أما الغانمي فقد لفت انتباهه هذا الفعل أيضاً ، لكنه دفعه لاستعارة تقنية سردية (وجهة النظر) مفترضاً أن الشاعر أراد بالبرج برج بابل بدلالة المضي في (ضاع) فهو مرتفع يهبط . ارتبطت دلالة (ضاع) بالفعل (أطل) عند الغانمي فهو نظر من أعلى إلى أدنى فتتحقق وجهة النظر عين الطائر ، كما كشف فعل الاطلال أنه لا ينظر للقمر مباشرة بل لصورته المنعكسة في النهر ، ويبدو أن فعل الإطلال لفت انتباه د. خالدة أيضاً إذ حوّل النهر إلى مرآة كشفت عن علاقة الإنسان بالنهر من خلال انعكاس صورة القمر وعناصر الطبيعة على صفحته .



الإجراء ، إذ سيقف المحلل التأويلي عند ذات المحطات التي وقف عندها المحلل البنيوي ، وهي :

١- التقسيم المقطعي :

يعتمد د. الخليل إلى تقسيم النص على مقاطع بحسب العنصر المهيمن في كل مقطع الذي يستدعي بدوره وظيفة ، جاعلاً من (العينين) العنصر البؤري الذي حدد المقطع الأول ويمثل الأسطر (١-٥) أما المقطع الثاني فيتمثل بالسطرين (٦،٧) ويرى د. الخليل أن العلامة المميزة في المقطع الأول هي العينان ، لكن هناك علامة مميزة أخرى وهي الفعل (تبسمان) الذي تأسست عليه أفعال المقطع الآخر : (تورق ، ترقص ، يرجه) فيحمل هذا المقطع دلالة الحلم الرومانسي الذي يحيل على الغياب .

على حين جعل (الأسى) عنصراً بؤرياً في المقطع الثاني الذي تأسس عليه (نشوة وحشية ، ضباب ، ظلام) متناسياً الألفاظ : (الميلاد ، الضياء ، تعانق ، القمر) .

وأرى لو أنه جعل المقطع الأول يمتد ليشمل المقطعين (١،٢) عنده أي الأسطر (١-٧) إذ أن العنصر البؤري (العينان) مهيم على السطرين (٦،٧) بدلالة (غوريهما ، تغرقان) وهذا المقطع أعني (٧-١) يتشاطره حقلاً الغياب والحضور (تبسمان / الأسى) الغياب المتمثل بالحلم الرومانسي والحضور المتمثل بالواقع المأساوي .

أما المقطع الثالث فيتمثل بالأسطر (٨-١٩) يهيمن عليها الفرح (أقواس السحاب ، كركرة الأطفال ...) أما المقطع الرابع فيشمل السطرين (٢٠،٢١) الذي يهيمن عليهما الحزن (تنثاب المساء ، دموعها الثقيل) والمشارك بينهما البحر . وهنا أكرر ما قلته في المقطع الأول بأن يجعل الأسطر (٨-٢١) المقطع الثالث وعنصره البؤري الماء ، الذي يتشاطره حقلاً الفرح الذي يمثل الغياب و الحزن الذي يمثل الحضور .

وعلى الرغم من وضع د. الخليل ملحقاً أثبت عليه مقاطع القصيدة بحسب رؤيته إلا أنه عند التحليل لم يقف عند المقاطع كلها (٢٥).

يعود إلى الحياة وحسب ، فالانتصار على الموت ليس ميلاداً جديداً بل مجرد عودة " (٢٣) .

قراءتان في (أنشودة المطر) الأولى قراءة تأويلية :

على الرغم من تصنيف النقاد للمنهج التأويلي ضمن مناهج ما بعد البنيوية (٢٤) إلا أنني أرى أنها لا تبتعد عن المناهج اللسانية كثيراً ، سوى أنها تعنى بالقارئ بوصفه منتجاً لنص جديد ، وكلها نظريات قرائية ، تعتمد لغة النص بمستوياتها اللغوية للكشف عن مكنوناته .

وهذه القراءة للدكتور سمير خليل الموسومة بـ(علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي قراءة تأويلية في قصيدة أنشودة المطر للسياب)

وسيطر هذا التقارب - أعني اللساني / التأويلي - من خلال

ينهي د. الخليل بحثه على هذا المنوال من إجراء دقيق في رصد المولدات الشعرية وتحولاتها في النص .

٢- لغة الشعر :

يقول د. الخليل في موضع آخر من كتابه السابق : " لعل عنوان القصيدة يُعد من أهم مفاتيح الدخول إلى عالمها الفني واستكشاف مكانها وسبر أغوارها وإنارة الأماكن المظلمة فيها (٢٦) . "

لكنه لم يلتفت لعنوان قصيدة السياب ولم يتخذ منه مفتاحاً للدخول إلى عالمها كما قرر قبلاً .

إن القاعدة التأويلية الأساس تتمحور على : العناصر اللغوية ، والبنى الشكلية ، والتركيبات النحوية (٢٧) . وعليه جاء اهتمام د. الخليل بلغة القصيدة ، ومن قبيل ذلك ما قال في السطر الآتي :

تسف من ترابها وتشرب المطر

" يتكون هذا السطر من جملتين مصدرتين بفعلين انجازيين ومخصصيهما ، يربطهما حرف العطف (الواو) الذي يفيد هنا مطلق الجمع بين الاسفاف (الالتهام) و (الشرب) فالأم إذن تلتهم التراب وتشرب المطر (الردى) أي تموت وتموت فالمطر أحال إلى معنى آخر هو العدم و الغياب الذي سبب ابتعاد الأم عن طفلها (٢٨) " .

يكشف هذا النص عن استعانة د. الخليل بقواعد اللغة للوصول إلى دلالة النصوص . غير أن اهتمامه اقتصر على الجانب المعجمي و الجانب التركيبي ، مبتعداً عن معطيات المستوى الصوتي ولا سيما في قصيدة للسياب الذي عُرف بعنايته الفائقة بجرس ألفاظه ، فضلاً عن قصيدة حملت عنوان (أنشودة المطر) فلا يخفى ما في العنوان من دلالة موسيقية .

سعى د. خليل جاداً في البحث عن ثيمة هيمنت على مفاصل القصيدة ، وهي تلك اللحظة النسبية بين الرؤية الواقعية ، والرؤية الرومانسية التي وصفها بالشلل الدرامي ، وقد ارتضى لها مصطلح (البرزخ) فهو لحظة بين عالمين : (الحلم / الواقع) ، (القيد / الحرية) ، (الخوف / الاطمئنان) ...

وكسابقه لم ينقطع للنص بل اضطره النص نفسه بالبحث خارجه للكشف عنه ، ومن ذلك ما جاء في معرض حديثه عن دلالة المطر ، إذ يحمل دلالتين متضادتين : الخصب و الربيع وهو حلمي ، والآخر سيابي بوصفه رمزاً للحزن في الواقع ، مشيراً إلى أن اقتران المطر بالحزن ثيمة تداولية عند السياب ، متمثلاً بقوله في قصيدة (النهر والموت) :

فيدهم في دمي حنين

إليك يا بويب

يا زهري الحزين كالمطر .

أجاب د. الخليل بعناية عن سؤاله الذي طرحه أول شروعه بتحليل القصيدة : هل تمنح (أنشودة المطر) قراءة تأويلية ؟ .

القراءة الثانية ، قراءة أسلوبية :

تعد الأسلوبية واحدة من المناهج اللسانية فتعرّف على أنها : " علم ألسني يدرس القول ومنه الأدبي من زاوية تعبيريته اللغوية ، أي يدرس المظهر الإفصاحي لظاهرة الخطاب اللغوي في الألفاظ والتركيب النحوية ... وهي الكاشف الفعلي للأسلوب (٢٩) "

وتعد دراسة د. حسن ناظم في كتابه (البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب) واحدة من أهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية على الشعر .

وعلى الرغم من أن الناقد درس ديوان أنشودة المطر جميعه لكنه خص قصيدة الأنشودة بعناية كبرى .

وبالنظر لمنهجيته فلم يتسنّ له تقسيم القصيدة على مقاطع محددة كما فعل د. الخليل ، لكن اعتمد أحياناً لازمة السياب (مطر.. مطر..) لتحديد المقاطع .

أما عنايته بلغة الشعر فقد كانت دراسته قائمة على رصد الخصوصية اللغوية السيابية ، إذ درس لغة أسلوبه على ثلاثة مفاصل الأول كان المفصل الصوتي ، والثاني المفصل التركيبي ، والثالث المفصل الدلالي . وقد سعى جاداً للوقوف عند تضافر هذه المستويات في السطر الواحد ، واقفاً عن المواشجة بين البنية الصوتية والبنية التركيبية كما في تحليله لقول السياب :

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغريان والجراد

أن التعارض الصوتي بين العين في (الجوع) والداد في (الحصاد) مؤسس على تعارض دلالي بين الجوع والحصاد ، لكن يأتي السطر الأخير من المقطع ليخفف حدة التناظر بين السطرين الأولين بحل تجانس صوتي بين (الحصاد ، والجراد) بواسطة الدال ؛ ليكون السطر الأخير مسوغاً أو تفسيراً لجوع الإنسان في موسم الحصاد ، بسبب الغريان و الجراد .

فطبق فرضية السياق الأسلوبي إذ يفحص السياق الأسلوبي عبر الانكسارات الصوتية على مستوى القافية ومن ثم النظر فيما تولده عبر فحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدلالة (٣٠) .

يقرر د. حسن ناظم بدءاً بخروجه عن النص إلى خارجه إذا ما اقتضى الأمر فيقول : " وإذا ما كان التحليل يعتمد الوصف اللساني بدءاً ، فإنه لا يقف عند حدود الوصف ، بل إنه يستكمل المقرب الأسلوبي الوصفي بالبحث عن جماليات التركيب عن طريق ربط البنى الأسلوبية وطرائق تشكلها بالدلالة و الإيقاع ونفسية السياب أيضاً (٣١) " .

وأخيراً يمكن أن نجمل نقاط الافتراق و الالتقاء بين هذه القراءات ومناهجها في الجدول الآتي :

مفاصل التحليل	المنهج البنيوي	الأسلوبي	التأويلي
التقسيم المقطعي	بحسب المهيمنات اللغوية معجمية أو تركيبية .	كذا	كذا
بنية العنوان	بحسب الناقد ، وقدرته على التقاط دلالاته .	كذا	كذا
لغة الشعر	الاهتمام بلغة الشعر على وفق مستوياتها اللغوية : صوتاً وتركيباً ودلالة .	كذا	كذا
الخارج نصي	يستعين المحلل بمسائل كثيرة محيطة بالنص على الرغم من اشتراط منهجه بعزل النص ، حتى عن مؤلفه أحياناً .	كذا	كذا
الإحصاءات والرسوم والخطاطات	يسرف المحلل في استعمالها في قراءته لنص ما .	يميل المحلل الأسلوبي إلى تدعيم رؤاه بالإحصاء .	لا يلتفت المحلل التأويلي لها غالباً .
القيمة الجمالية للعمل	في الأبحاث موضع القراءة لم تفقد النصوص قيمتها الجمالية ، بل ازدادنا إعجاباً بلغة النص ؛ لأن النقاد احتكموا للنص أكثر من المنهج	كذا	كذا

القيد .

الهوامش

نتائج البحث :

انطلق البحث من جملة تساؤلات استوقفتني قبلاً ، تتمحور حول جدوى المناهج التي تنهل من معين واحد ، كالمناهج النصية وأخص منها المناهج اللسانية التي تنطلق من لغة النص وإليها ، وكذا شككت في استقلالية هذه المناهج بعضها عن بعض على مستوى الإجراء والتطبيق .

ومن خلال قراءة هذه الأبحاث يمكننا تسجيل بعض الملاحظ المنهجية ، منها :

- هناك تداخل واضح بين المناهج النصية والمناهج السياقية ، فلا يستطيع الناقد أن يخضع لاشتراطات المناهج اللسانية إذا ما دعاه النص للاستضاءة بالخارج نصي . وقد لمسنا ذلك في غير موضع في الأبحاث موضع الدراسة .

- إن المناهج النصية تكاد تتداخل مع بعضها بسبب من رؤيتها المشتركة للنص الأدبي بوصفه جسداً لغوياً ، فتجد أن آليات النقاد اللسانيين تكاد تكون متشابهة في اختلاف مناهجهم ، سوى ما يظهر عند البنيويين من شغف بالخطاطات و الجداول ، والرسومات التي لا حاجة لها في معظم الأحيان .

- تحول المنهج وهو السبيل القويم للوصول إلى الهدف بأمان إلى متاهة عند تداخل المناهج أو ما يعرف بالازدواجية المنهجية ، ولا سيما ما ظهر في دراسة الدكتور عبد الكريم حسن الموسومة بـ (الموضوعية البنيوية دراسات في شعر السياب) التي لم يتسع الوقت لدراستها في هذا البحث .

- يبدو لي أن حركة المناهج تكاد تكون حركة دائرية ، وكأنها اليوم وصلت حيث كانت أول الأمر ، إذ جرت الثورة على الانطباعية والتأثيرية وإن شئت اللامنهجية ، فدارت عجلة النقد لتتجلب لنا عدداً من المناهج ذات إجراءات دقيقة ونظريات تنم عن أبعاد معرفية واسعة ، فتلاقفها النقاد لقراءة النصوص الأدبية حتى ضاق بعضهم بشروطها المجحفة ، ومنحاهها التجزيئي ، فصاروا إلى دعوة الخلطات المنهجية أو ما يعرف بالمنهج التكاملي . وكأنها دعوة من اللاقيد إلى القيد ، ثم إلى التحرر من

- ١- من إشكاليات النقد العربي ، د . شكري عزيز : ٣٥
- ٢ - نقلاً عن من إشكاليات النقد العربي الجديد : ٣١ - ٣٢
- ٣ - نقد الرواية العراقية ، محاولة في تحديث المنهج / د . علي عباس علوان : ١٣ ، وينظر أقنعة النص / سعيد الغانمي : ٣٦
- ٤ - ينظر ؟ / د . هيام عبد زيد : ٢٧٩
- ٥ - ينظر حركية الإبداع : ١٢٩ - ١٤٠
- ٦ - حركية الإبداع : ١٦٦ - ١٦٧
- ٧ - حركية الإبداع : ١٨٩
- ٨ - ينظر الخطاب النقدي حول السياب : ٢١٣
- ٩ - ينظر تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ١١١
- ١٠ - نشرت هذه الدراسة في مجلة (نزوى) عمان / ١٩٩٦ م .
- ١١- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) ، ترجمة إبراهيم الخطيب : ١٨٠
- ١٢- ينظر بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر : ٦٠ وما بعدها .
- ١٣- ينظر الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة : ٦٢-٧٤
- ١٤- علاقة الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي / د. سمير خليل : ٦٦
- ١٥- ينظر ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي / محمود عبد الوهاب : ٢
- ١٦- ينظر الاستهلال فن البدايات / ياسين النصير : ٨
- ١٧- ينظر دير الملاك : ٣٤٢ ، وتحولات الشجرة : ٢٦٩
- ١٨- مرعى غيلان : ٣٢٥
- ١٩- مرعى غيلان : ٣٢٧
- ٢٠- مرعى غيلان : ٣٢٧
- ٢١- ينظر البنى الأسلوبية : ١٩٢-١٩٣
- ٢٢- حركية الإبداع : ١٨٧-١٨٨
- ٢٣- أجراس الموت و الميلاد : ٨
- ٢٤- ينظر الخطاب النقدي العربي المعاصر : ٤١
- ٢٥- ينظر علاقات الحضور و الغياب في شعرية النص الأدبي : ٤٦-٥٣
- ٢٦- نفسه : ١٠٥
- ٢٧- ينظر التأويل بين السيميائيات والتفكيك : ١٢٥
- ٢٨- علاقات الحضور و الغياب في شعرية النص الأدبي : ٣٣
- ٢٩- النقد والأسلوبية : ٢٩٦
- ٣٠- ينظر البنى الأسلوبية : ١٩٧
- ٣١- نفسه : ١٤٥



المتخيل الاستشراقي في سرد مابعد الحداثة

مشروعية الهوية السردية عند أمبرتو إيكو



د. محمود خليف خضير
الكلية التقنية الإدارية / الموصل

كلمات مفتاحية :

الاستشراق مفهوما وإجراء ، صورة الشرق في السرد ، سحر المكان الشرقي ، الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية ، الصورة السلبية للشخصية الشرقية .

ملخص البحث :

يتمظهر صورة الشرق والشرقي في المتخيل الاستشراقي السردية مابعد الحداثة في تكوين صورة عن الشرق والشرقي في الثقافة الغربية ، والذي يتجلى في فعل السرد والحكي الذي ينصهر فيه السحري بالعجائبي في عالم النص الروائي الغربي ، إذ شكلت الثقافة الغربية بكل أشكالها ممارسة ممنهجة في كشف الآخر الشرقي الذي كان بمثابة مجهولاً فكرياً وعقائدياً يجب تطويعه وإخضاعه في منظومة الخطاب الاستشراقي الذي ينتج ، ويعيد إنتاج الآخر على أساس الأيديولوجية وروح العصر التي ينطلق منها المستشرق ، والمفكر ، والمبدع الغربي في تكوين عوالم نصوصه السردية ، إذ حاول سرد أمبرتو إيكو الكشف عن صورة الشرق في كل تجلياتها الجغرافية والشخصية ، وكأنه في هذا السرد المتخيل كان رحالة أو مستشرقاً يقدم معلومات عن الجانب العجائبي والغرائبي عن الشرق ، ولكن مقارنة إيكو السردية أعادت اكتشاف الشرق على أساس المتخيل وعوالمه السردية التي ربطت بين التاريخي ، والحقيقي ، والخيالي ، ويمكن القول أن الروايات السردية الثلاث لأمبرتو إيكو قد تأثرت بالشكل والمضمون بالمتخيل السردية الشرقي والأدب الشعبي .



ideology and the age spirit which Oriented , intellectual , ingenious exhale from it in creating his own narrating texts worlds , so Umberto Eco enumerating tried to discover the imagine of orient in all it's geographical and characteristically sides that made him seemed as Orientalist or traveler provides information about the wondered and Orwellian in the east , but Eco enumerating approached look like re- detecting the east in the base of the imagined and it's enumerating worlds which linked by the history , the real and the imaginary , so we can say that the three enumerating novels for Umberto Eco influenced by the oriented formatting , content and the eastern imaginary enumerating and . the public literature

Oriental's concept and procedure , Oriental's enumerating , the magic and the wonders of the orient's geographic , the positive reflection of the eastern character, the negative reflection of the . eastern character

Abstract

The enumerating and the oriental imagine appeared in forming a picture about the orient and what is an oriented in the western culture , which appeared in the action of enumerating and talking which dissolvable in the magical and wondered in the world of the western text , so the western culture in all it's images become a methodizing exercising in discloser the other which is oriented which was vague intellectually and doctrinaires that must be disciplining and repressing it in the system of the oriental speech which produced and reproduced the other in the base of the

الواقع، لتتحول إلى مدلول يبعدها عن الوضوح والوصف، قائمة على لعبة الأسطورة، والغياب، و الغموض ، مبتعدة ومقلصة – سرديات ما بعد الحداثة – من دور الوصف والحوار، ومبتذرة حول سيرورة السرد وفاعليته، متخذة من التكتيف، والإيجاز، والشعرية سمة، وصفية وحوارية، متلاعب بالزمان، والمكان المتحول إلى خصوصية المرجعية الخيالية، و الأسطورية، و الإنسانية التي تقوض المحاكاة الأرسطية للواقع، مشكلة من اللغة التي تلعب على شعرية الوسيلة والغاية السردية هدفا تأويليا، وسيميائيا(٤) ، ولكن ما يهمننا في سرديات ما بعد الحداثة تحاورها، وإعادة إنتاجها للمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية، والملحمية، ولاسيما

في المتخيل الغربي الذي شكل من غرائبية، وعجائبية(*) الشرق مرجعية أو خلفية إبداعية وخيالية تماهت مع البعد المعرفي أو العلمي للاستشراق عند الغرب الذي أرتبطت بها الثقافة بالامبريالية حسب ادوارد سعيد الذي وجد من الفعل الإبداعي السردى أو الروائي الغربى فعلا استشراقيا أنبنى في الذاكرة أو الذات الغربية التي إعادة إنتاج الشرق بصورة متخيلة تتحايل مع ذاكرة الوعي العلمى، والمعرفى المترسخ في الذاكرة الجماعية الغربية التي أستساغت العجائبي، والغرائبي في السرديات الشرقية أو المتخيل الشرقى المنعكس في مرآة الحكى أو الخطاب السردى والروائى الغربى (٥)، والذي بقى محافظا عليه في الذاكرة والمدونة الجماعية الغربية بوصفه حضورا دائما إلى الوقت الحاضر) عند

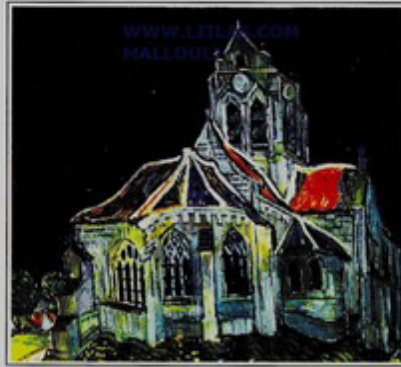
الغرب (وما قدمه أميرتو إيكو من أعمال سردية، وروائية أتخذت من القرون الوسطى واقعا أو جغرافية بكل ما تحمله من جانب التاريخ ، والمتخيل هوية سردية عجائبية، وغرائبية حققت شهرة واسعة له، ومن يقارب سرديات إيكو يكشف عن توجهات ارتبطت بالجانب الفردى أو الخصوصية الإيكوية، والجانب الجماعى بالذاكرة الغربية عن الشرق والعصور الوسطى ، فالخصوصية الإيكوية لفكرة مابعد الحداثة المتبلورة في كتبه النقدية تنطلق من حضور الماضى في الحاضر، ففكرة مابعد الحداثة حسب إيكو تتخذ خطوة للخلف كي تخطو خطوتين للأمام، مركزا على أن مشاكل أو أزمت العصر يمكن حلها من

الهوية السردية والمتخيل التاريخي :

تشتغل سرديات مابعد الحداثة على فكرة التجاوز أو التقويض للنسق البنيوي السردى الذي تشكل في المنهج الشكلاى أو البنيوي القائم على أساس ثنائية المتن الحكائى، والمبنى الحكائى وما افرزه من عناصر موضوعية حاول المنهج النسقى البنيوي أن يقاربها من خلال كيفية الفعل أو العلاقة بين الشخصية، واللغة، والمنظور، والزمان، والمكان، والوصف، والحوار ، والواقع الإجتماعى، والتاريخى الذى تطور إلى حالة من الوظائف (١) التي حددها بروب لمقاربة الروايات ، والتي تحولت بعد ذلك إلى تقسيمات جديدة أنطلقت من فكرة القصة، والخطاب، وتفاعل الدور المضمونى أو المحتوى مع مادة أو الشكل السردى الجديد(٢) ، ولعل السرديات بوصفها فعلا لا حدود له شمل مختلف الخطابات سواء أدبية أو غير أدبية ممتزجا بالوضعية الكتابية، والشقوية الحاضرة في الأسطورة، والخرافة، والأمثلة، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ ، والمأساة والدراما، والمهابة، والإيماء، واللوح المرسومة، والسينما الخ، مسجلا مقولة شاملة حاول الباحثون أن يحدوها ويقننوها ضمن اختصاص نقدي ابستمولوجى، فالسرديات تندرج بوصفها اختصاصا جزئيا يهتم بـ(سردية) الخطاب السردى ، ضمن علم كلى هو البويطيقا التي تعنى بـ(أدبية) الخطاب الأدبى بوجه عام، وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية

أميرتو إيكو

اسم الوردية



دار أوبا

نقله من الإيطالية
أحمد الضمعي

الخطاب الشعري ، ولكن تطور – السرديات – عمل على تجاوز الوصف العام أو الأدبى لتتوجه إلى الاستقلال، والخصوصية ضمن جدلية الانفتاح والانغلاق (سرديات حصرية، وتوسعية (فسردية الانغلاق أو سردية الخطاب تشكلت في المدرسة البنيوية واللسانية ، والسردية المنفتحة أو التوسعية أو سرديات النص(٣) تجسدت في انفتاحها الدلالى المتجلي في المناهج والنظريات السيميائية، والتأويلية، و التفكيكية ، والتي مثلت سرديات مابعد الحداثة من خلال تقويضها لمنطق أو البناء الأرسطى للأحداث، والأشياء، عاملة – سرديات مابعد الحداثة – على تجاوز الشخصية الفيزيقية أو التاريخية المتماهية مع

بها الغربيون بمقاربة قضايا الشرق لغرض التعرف على العالم الشرقي من خلال الدراسات اللغوية، والدينية، والتاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والعادات، والتقاليد (١٢)، وهناك من يذهب بالاستشراق إلى الدراسات التي تدور حول الشرق الإسلامي، والذي يقابله الغرب الصليبي في أوروبا، أما المستشرقون، فهم في غالبيتهم من رجال الدين اليهود والمسيحيين (١٣)، وهذا لا يمنع إن يكونوا من السياسيين وعلماء الانثروبولوجيين والرحالة والمستكشفين (١٤)، أما التعريف الإجرائي للاستشراق في هذا البحث فمخيلة سردية يبحث فيها الغربي عن العجائبي والمدهش في جغرافية الشرق المتخيل في وعي الغربي.

المبحث الأول

صورة الشرق في المتخيل السردى مابعد الحداثة:

تتمظهر صورة الشرق في المتخيل السردى عند إيكو في تكوين صورة عن الشرق والشرقي في الثقافة الغربية، والذي يتجلى في فعل السرد والحكي الذي ينصهر فيه السحري بالعجائبي والغرائبي في عالم النص الروائي الغربي، إذ شكلت الثقافة الغربية بكل أشكالها ممارسة ممنهجة في كشف الآخر الشرقي الذي كان بمثابة مجهول فكري وعقائدي يجب تطويعه وإخضاعه في منظومة الخطاب الاستشراقي الذي ينتج ويعيد إنتاج الآخر على أساس إيديولوجيا وروح العصر التي ينطلق منها المستشرق، والمفكر، والمبدع الغربي في تكوين عوالم نصوصه السردية، ولعل محاولة إدوارد سعيد في مقاربتة للسرد الغربي وربط النصوص الروائية والثقافة الغربية بالامبريالية التي تجلت في النص السردى الذي جمع بين الجمالي ووجهات النظر السياسية التي عدها سعيد محاولة لسلخ الإنسانية عن غير الأوروبي، وإبراز شعوب وأصقاع بأسرها خاضعة ودونية (١٥)، ويمكن عد مقاربة سعيد بمثابة المحفز على مقاربتنا للنصوص السردية للروائي والناقد إيكو (**). الذي عرف بولعه بالدراسة والبحث في العصور الوسطى في التاريخ الغربي (الأوروبي)، مما دفعه إلى إبداع نصوص سردية تحاكي متن العصور الوسطى، وتكشف عن فكر الغرب ووجهة نظره للدين، والحياة، والسياسة، والآخر الشرقي المسلم والملحد، إذ تمثلت في نصوصه الروائية وصفا للشرق والشرقي حسب منظومة الأفكار والخلفيات المعرفية، والثقافية، والفلسفية، والدينية التي حركت وتحركت على أساسها شخصياته الروائية التي كانت موزعة بين رجل الدين، والسياسي، والمغامر؛ ولذلك فإن مقاربتنا ستركز على ثلاث روايات تجسدت فيها الرؤية الروائية والإيديولوجية التي تكشف رؤية الغربي للشرقي في العصور الوسطى، فالرواية الأولى "إسم الوردة" (***)، والرواية الثانية "جزيرة اليوم السابق" (****)، والرواية الثالثة "باودولينو" (*****)، إذ

خلال زيارة الماضي نقديا، فالتفكيكية، والسميائية، والتأويلية، والفلسفات الحديثة كلها فلسفات قديمة عالجت أزمت القرن الوسطى (٦)، ولعل الأطروحة النقدية عند إيكو تنمهي مع أطروحته للمتخيل السردى الذي تفاعل معه ذائقة المتلقي الغربي المعاصر، فلعبة المتخيل الاستشراقي في الخطاب السردى عند إيكو عملت على مزج الحدث التاريخي، بالخيالي من خلال انصهار الزمان (التاريخ) بالسرد، فالموضوعية الزمانية أو الكسمولوجي التي قاربها التاريخ، والمترسخة في الذاكرة الجماعية عند الغرب، ولاسيما في الفعل والكتابة الاستشراقية التي كشفت عن الملامح الشرقية، وطبيعتها الثابتة، والمتحركة شكلت مرجعية حاضرة في الثقافة الغربية، أما الزمان الذاتي أو الفينومينولوجي ودوره في التعاطي المرئي مع مسألة الزمان، فهو خصوصيته الإبداعية والمتخيلة التي تجاوزت الحقيقة أو المرجعية الجماعية التاريخية إلى للامألوفية، والغرائبية، والعجائبية الشرقية (٧)، المعاد إنتاجها بوصفها الخيال اللاوعي أو المرجعية الجمالية التي تثير الدهشة والتشويق، لكشف الجغرافيات الطبيعية، والشخصيات المتخيلة، المتطعم بالجانب الأسطوري والعجائبي، وبذلك حاول إيكو أن يتخذ من السرد البؤرة أو التوسط بين الأفقين الأساسيين للزمان (الموضوعي والذاتي) وامتصاصهما وانصهارهما ضمن زمانية موضوعية تاريخية، وزمانية ذاتية خيالية، مشكلة المتخيل التاريخي الممتزج بالهوية السردية (٨) التي تنطوي على علاقة تفاعلية بين الهوية الذاتية، والهوية العينية التي تردم الفجوة أو الهوة بين التغير (الذات) والهوية المطلقة، لذلك فإن حضور الاستشراق في سرد إيكو مثل بعدا أضاف نوعا من الديمومة والاستمرارية للرؤيا أو وجهة النظر التي عرفها وعاشها الفرد الغربي المنطوية على البعد التشويقي، وسحره المعرفي لكشف الصورة الشرقية في حاضنة المتخيل الغربي في كل جوانبها الأسطورية والعجائبية.

الاستشراق مفهوماً وإجراءً :

مدخل :

يتصل الاستشراق في الثقافة العربية بعلاقة جدالية بمصطلح الاستغراب الذي يمثل بالنسبة لأول الحضور أو الغياب، وذلك في دائرة علانقية تستدعي إحداها الأخرى في حدودية الارتباط بنرجسية الغربي ودونية الشرقي، وانطلاقاً من أصل الاستشراق اللغوي والاصطلاحي فإن جذور كلمة الاستشراق لغوياً تعود أصلاً إلى جهة "الشرق" : يقال طلع الشرق، والتشرق أيضاً الأخذ من ناحية المشرق، ويقال : شتان بين مشرق ومغرب (٩)، وأصل الشرق داخل في شروق الشمس (١٠)، وشروق الشمس عكس غروبها "ويقال طلعت وشرق الشمس ولا يقال : أغربت الشرق، والشرق أسفارها" (١١).

ويتبلور معنى الاستشراق اصطلاحاً في الدراسات التي يقوم



يلتحفون بها اتقاء للبرد ، وذوو الورك الوحيدة يتراكمون على ساق واحدة" (١٦)

تؤثت الحيوانات العجيبة والغريبة في هذا النص سحرا خرافيا يتماهى مع الخلفية الفكرية ، والموسوعية التي تتقبل حضور هذه الحيوانات الغريبة في جغرافية ومكانية الشرق مما يضفي طاقة وإثارة ودهشة تعمل على فتح ذاكرة وخيال المتلقي الغربي على أوصاف بعيدة عن الواقع ، مما يجسد

عوالم سردية تتماهى مع الخيال ، والذاكرة ، والتاريخ ، وانفتاح كل الاحتمالات التأويلية والوصفية لكون الشرق المجهول ينطوي على سحر غرائبي وعجائبي من خلال وصف الإنسان الشرقي والأشياء ، والطبيعة ، والحيوانات التي تعمل جميعها على تعضيد النص لتقديم عوالم متخيلة تتسجم مع مكانية وبيئة الشرق ، ويتعاضد سحر المكان وتأثيره العجيب والغريب مع كون غرابة المكان ، والأشخاص ، والحيوانات ، والطبيعة تتماهى مع العادات والتقاليد الشرقية الغربية التي تتواتر وتتناقض مع العادات الغربية مما دفع الراوي العليم إلى تشكيل تعاضدية غرائبية المكان والإنسان مع غرائبية العادات والتقاليد التي تمارس في الشرق إذ يقول الراوي العليم: " ... ؛ وعن بلد إذا وقف فيه أحد قبالة

الشرق وجد ظله عن يمينه ؛ وعن آخر يقطنه أناس مفروطون في الضراوة ، حيث يعلنون الحداد إذا أنجبت النساء أطفالا ، ويقيمون الاحتفالات إذا ماتوا ؛ وعن بقاع تنتصب فيها جبال شاهقة من الذهب تحرسها نمل حجم أحداها بمثل حجم كلب ، وحيث تحيا الأمازونات ، النساء المحاربات اللواتي يبقين الرجال منفيين في المنطقة الحدودية ، وإذا أنجبت أحدهن مولودا ذكرا ألحق بابيه أو قتل ، وإذا أنجبت مولودا أنثى يبتن بنصل محمي ثديها الأيسر إذا كانت من أسرة نبيلة ، كي يتاح لها أن ترتدي المجن ، والأيمن إذا كانت من العامة كي يتاح لها أن ترمي بالقوس ، وأخيرا حكى لها عن النيل ، احد الأنهر الأربعة التي تنبع من جبل الفردوس الأرضي : فمجراه يعبر صحارى الهند ، و يغوص في باطن الأرض ، ثم ينبس

يتبلور البناء السردى الإستشراقى فى متن روايات إيكو على أساس حضور المكان الشرقى بسحريه وعجائبه ، ووصف الشخصيات الروائية للمسلمين ، والعرب ، والشرقيين ، والعالم الثالث بين الوصف الإيجابى والسلبى ؛ لذلك سنحاول فى هذه المقاربة كشف رؤية أمبرتو إيكو وشخصياته الروائية وخلفيتها المعرفية التي ترتبط بالمزاج الفلسفى ، والمعرفى فى القرون الوسطى للمكان الشرقى ، ووجهة نظر الشخصيات الروائية بالشخصية الشرقية والشرق .

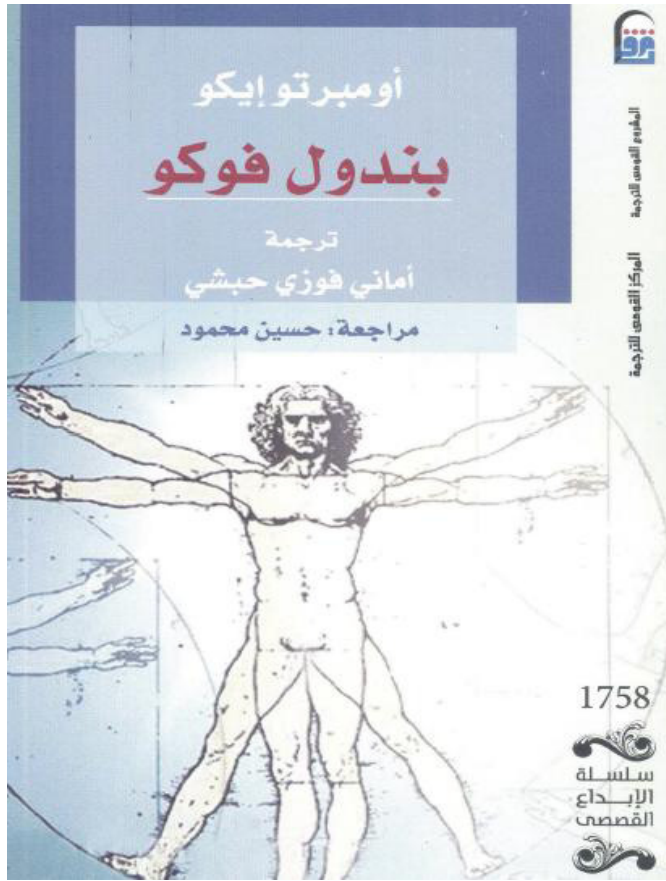
المبحث الثاني

سحر المكان الشرقى بطبيعته المتحركة والساكنة :

تتجاوز مشهدة المكان الشرقى مع روافد فكرية ، ومعرفية ، وأدبية استشرافية فى محاولة رسم جغرافية سحر الشرق العجائبي الذي يجسد حالة مجهولة تحدد ما كان متجليا فى ذاكرة الجماعة والشعوب الأوروبية التي غذتها المدونات الاستشرافية ، والحروب الصليبية فى تكوين صورة نمطية تتماهى مع السحر ، والخرافة ، والعجائب ، إذ يبرز إيكو رؤية مركزية تجسد حقيقة خيالية تعالقت فى ذاكرة الغرب عن الشرق بعيدا عن كونها حقيقة تطابق الواقع ، فثمة حضور وتجاوز ينطوي على مشاهدة الراحلة والمستشرقين وما لاحظوه وشاهدوه وسردوه فى الغرب ، فيتمظهر المكان بسحره وخرافته فى ذاكرة الشخصية الرئيسية فى رواية باودولينو ، الذي يحاول أن يكتب شعرا

أو رسالة تصف لحبيبته ما رآه ، ولكن ضغوط الذاكرة وحضور المتلقى الحبيبة ، يمارس سلطته فى أن يقدم باودولينو مشاهدته عن الشرق تتماهى مع سلطة المدونات القديمة للمستشرقين الذين زاروا الشرق ، إذ يقول الراوي العليم: " كان يقرأ أخبار عن الأراضي النائية حيث تحيا التماسيح والثعابين المائية الضخمة التي بعد التهامها البشر ، تبكي وتحرك فكها الأعلى ، والتي ليس لها لسان ، وحيث عجول النهر ، نصفها آدمية ونصفها حصان ، والحيوان الغول ، جذع حمار ومؤخر آيل ، ونحر الأسد ووركاه ، وقوائم حصان ، وقرن مفروق وفم مشقوق حتى الأذنين يصدر عنه صوت شبه آدمي ، وعوض الأسنان عظم وحيد . كان يقرأ أخبار بلاد يحيا فيها بشر بلا مفصل عند الركبة ، بشر من دون لسان ؛ بشر بأذان ضخمة





الأمير سليمان واستفسر منه مطولا عن المملكة التي قدم منها . وفي آخر الأمر طلب منه أن يحمل معه لهارون الرشيد هدية و رسالة مدونة على رق من جلد الخروف بحبر مجلوب عبر البحر ،... وكانت الهدية المتواضعة عبارة عن كأس من الياقوت الأحمر ، وجوفها مرصع باللآلئ . تلك الكأس والرسالة قد زادت أسم هارون الرشيد العظيم هيبة ووقعا في عالم المشرقيين .

... من المؤكد أن بحارك هذا كان في مملكة الراهب جان ، قال باودولينو ؛ سوى أن العرب يطلقون عليه اسما مغيرا . ولكنه كذب حين قال إن الراهب قد بعث برسائل وهدايا للخليفة ، لأن جان مسيحي ، لا بل هو نسطوري ، وإذا كان ينبغي له أن يبعث برسالة لكان بعث بها إلى الإمبراطور فردريك " (١٨) . تشكل مرجعية المتخيل العربي وحكاية ألف ليلة وليلة نواة وإطارا انطلق منه إيكو في بناء أحداث روايته التي تعكس مغامرة سندباد في كشف مجاهيل وعوالم وأصقاع عجيبة وغريبة تتداخل فيها الحقيقة بالخيال ، ولعل محاولة ربط هدية الملك سليمان إلى هارون الرشيد تتطوي على بعد سياسي وديني يتمركز حول الكشف عن عظمة وقوة هارون الرشيد ، والتي قابلتها محاولة باودولينو إظهار مدى قوة وعظمة فردريك ، ولعل محاولة إيكو في تناصه مع هذا النص ما هو إلا تعزيد وتشكيل يتمحور على أساس امتصاص واجترار وتذويب نص سندباد لكي يجسد متخيلا يبنى على أساسه

عند سفح جبل الأطلس ، ثم يصب في البحر بعد أن يعبر مصر. " (١٧) .

يوحي هذا النص بأن عملية المقارنة بين جغرافية وعادات وتقاليد الغربي كان لها حضور في كون أن مناخ المناطق الغربية يختلف عن مناخ المناطق الشرقية ، إذ إن شروق الشمس وزاوية سقوط ضوءها يجسد إتجاه سقوط الظل يمينا ، وكذلك يشير باودولينو إلى فكرة أساسية متجذرة في الشرق إذ كانوا يقدمون الذكر على الأنثى ، وذلك لأسباب كثيرة منها كثرة الحروب والجانب الأخلاقي المتجلي في الخوف من الغزوات ، وما يتبعها من الحفاظ على شرف المرأة ، فضلا عن أن العوالم السردية تتماهى مع الذاكرة وموسوعة المتلقي الغربي في انصهار عجائبية العادات والتقاليد مع عجائبية وصف المكان وخرافته من جبل ذهب ونملة بحجم كلب ، ونساء أمازونيئات ، وسيرة تحرك نهر النيل ، وكل هذه الأوصاف تعبر عما كان يريد المتلقي الغربي أن يسمعه ، إذ إن عوالم السرد المتخيلة تنسجم مع الخرافات ، والأساطير العجيبة التي كانت معروفة في الأدب الشعبي وأحاديث العامة من الناس ، ولعل فكرة طفولة العقل والخيال يسجل حضورا قويا في هذا النص لكي ينسجم مع فكرة المغامرة التي تستدعي إلى ذهن المتلقي مغامرات سندباد وألف ليلة وليلة ، إذ تناصت رواية باودولينو مع سياق وحكايات المتخيل العربي التي تجسدت في ألف ليلة وليلة تتصهر وتذوب النصوص الشرقية — ألف ليلة — ، ولاسيما مغامرة سندباد في المتخيل السردى للرواية المغامر باودولينو الذي على أثره تتحول قصة سندباد من حكاية خرافية في أدب الشرق إلى حكاية حقيقية تساعد على تطور أحداث رواية إيكو التي يحاول من خلالها تأكيد وجود مملكة الراهب جان ، لأن حسب مقصدية المؤلف إيكو ، فإن أي خرافة أو أسطورة تحمل نوعا من الحقيقة ، لذلك كان باودولينو قد استلهم فكرة إرسال الرسالة من قصة سندباد إذ يقول باودولينو " لقد استلهمت فكرة تحرير رسالة من الراهب جان من حكاية كان ربّي سليمان قد سمعها في أواسط عرب اسبانيا . بحار ، يدعى سندباد ، وعاش في زمن الخليفة هارون الرشيد ، قادته إسفاره ، ذات يوم ، إلى إحدى الجزر الواقعة عند خط الاعتدال ، ما يعني أن الليل فيها ، كما النهار ، يدوم اثنتي عشرة ساعة ، روى سندباد أنه صادف ، على الجزيرة ، عددا غفيرا من الهنود ، فلا بد إذا أن الجزيرة كانت قريبة من الهند ، اقتاده الهنود للمثول أمام أمير سرنديب ، وكان ذاك الأمير لا ينتقل الا محمولا على عرش وضع على ظهر فيل ، علوه ثمانى أذرع ، وعلى الجانبين يواكبه صفان من الحاشية والوزراء ، يتقدمه بشير حاملا رمحه الذهبي ، ويتبعه آخر حاملا كتلة من الذهب جعلت قممتها زمردة . وعندما يترجل عن عرشه المحمول ليتابع طريقه ، على صهوة جواد ، كان يتبعه ألف فارس مكسوين بالحريز والديباج ، ويتقدمه بشير آخر مناديا إن الوافد ملك لم يحظ سليمان بمثل تاجه . استقبل

بالانتحار ، متوسلا أن تعاد إليه الملذات التي حرم منها والتي بات لا يطيق الاستغناء عنها . فصارحه علاء الدين عندئذ بأنه اغضب الرسول وبأنه قد ينال رضاه مجددا إذا أبدى استعداداه للقيام بعمل عظيم . وأعطاه خنجرا من ذهب وأمره بان يشد رحاله على الفور ، قاصدا بلاط سيد من أعدائه ليقتله . ذاك هو السبيل الوحيد لكي يستحق مجددا ما كان يبغيه ، وحتى لو قتل في الأثناء ، فمصيره الجنة التي تشبه في كل شيء المكان الذي طرد منه ، لا بل أفضل منه بما لا يقاس . لهذا السبب كان علاء الدين يتمتع بسلطان كبير ويثير الخوف في روع الأمراء من جيرانه ، سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، لان المرسلين من قبله مستعدون للقيام بأية تضحية "(١٩).

يكشف هذا النص تداخل الأدب بالتاريخ ، إذ إن جماعة علاء الدين أو الحشاشين هي حقيقة تاريخية تؤكد المدونات التاريخية العربية والمسلمة التي ارتبطت بالحكايات الشعبية في الشرق التي أضفت إليها نوعا من المبالغة ، والغلو لتعظيم دور هذه الجماعة ، فاستعار إيكو حقيقة وجود هذه الجماعة في ذلك الوقت محاولا أن يستثير في المتلقي الغربي سحر و غرابة الشرق وشعوبه ، إذ إن الشرق كان معروفا عنه بولعه بالسحر والخرافة ، ولكي يضفي إيكو مصداقية ومنطقية لمغامرة باودولينو ، فإنه أثناء رحلته في البحث عن مملكة الراهب جان يلتقي بجماعة علاء الدين كاشفا عن غرائبية المكان والأشخاص ولم يكتف فقط بالإشارة إلى عاداتهم وتقليدهم إنما في إظهار مظهرهم الخارجي الذي يوحي بشخصيات أسطورية وخرافية ، إذ تصف الرواية وتسرد لحظة لقاء باودولينو بجماعة علاء الدين " لمحنا رهطا من الرجال مقبلين على خيولهم . كانوا يرتدون ملابس فاخرة ويحملون أسلحة لامعة ، ولهم جسم آدمي ورأس كلب .

- إنهم السينوسيفالوس ، الكائنات الكلبية الرؤوس . هم حقيقة إذا .

- حقيقة كما الله حقيقة . راحوا يطرحون علينا الأسئلة وهم يطلقون نباحا لم نفقه منه شيئا ، ثم افترّ أضخمهم الذي بدا انه قائدهم ، عن ابتسامه - ربما كانت ابتسامه أو لعلها زارة غضب ، كشفت عن أنياب طويلة حادة ، واصرر أمرا لأتباعه فقيدونا في صف أحادي . واقتادونا عبر الجبل سالكين أحد الدروب التي لا يعرفها احد سواهم . وبعد ساعات من السير هبطنا إلى واد يحوطه من كل صوب جبل شاهق آخر ، وعلى سفحه حصن منيع تحوم فوقه طيور كاسرة ، وتبدو ، برغم البعد ، هائلة الأحجام . وتذكرت وصف عبدول ، وأيقنت أنه حصن علاء الدين. "(٢٠).

يشي هذا النص السردى بتداخل الحقيقة مع الخيال السردى ، إذ يقدم إيكو صورة طبق الأصل عما سمعه باودولينو من عبدول في وصف مكان وجماعة علاء الدين موظفا قدرته الإبداعية في تكوين صورة لرجال برؤوس كلب مما يثير حالة

إيكو متخيل يعطي شرعية الخيال أبعادا عجائبية تمنطق عوالمها ، وتناسها مع متخيل شرقي عجائبي كشف عجائبية الهند والشرق الأقصى ، لكي يوظف اكتشاف سندباد للآخر الشرقي قوة وطاقة تحمل بعدا يتفاعل معه المتلقي الغربي في اكتشاف مكتشف المتخيل العربي ، وبذلك كان إطار المتخيل الشرقي يوفر إطارا عجائبية أنبنى على أساسه المتخيل والسرد الغربي عوالمه الغريبة ، أما الجانب الآخر من هذا النص فهو التوظيف السياسي والعقائدي لباودولينو لمملكة الراهب جان التي ارتبطت في الذاكرة الجماعية الغربية بالمسيحية ، ولذلك أتهم سندباد بالكذب في كون الراهب جان مسيحيا ، ولا يمكن أن يرسل رسالة وهدية إلى مسلم وعدو المسيحيين ، مما تبرز مركزية الغرب ونرجسيته في أن الرسالة والهدية لابد أن ترسل إلى فردريك لكونه يمثل عظمة وقوة المسيحية .

ولو وسعنا الرؤية نتلمس تداخل نصوص وأحداث للمسلمين في نصوص السرد (الإيكوي) ترتبط بالعصور الوسطى الإسلامية مدونة في كتب التاريخ والمذاهب والعقائد الإسلامية ، فقصّة الأمير علاء الدين والحشاشين تبعث نوعا من الدهشة العجائبية والغرائبية عند المسلمين والغرب ، ففي محاولة باودولينو كشف سر العسل الأخضر الذي كان يتناوله صديقه عبدول ، والذي على أثره تحدث له نوعا من الهيام والنشوة وفقدان العقل ، إذ أباح عبدول بسرّه لباودولينو في قوله : " إسمع يا صديقي ، لقد تناولت قليلا من العسل الأخضر ، قليلا منه فقط . اعلم جيدا أنها تجربة من الشيطان ، لكن العسل مفيد ويعينني أحيانا على الغناء . أصغ جيدا ولا تلمني . منذ عهد طفولتي في الأرض المقدسة وأنا أسمع تكرار حكاية مذهلة ورهيبة . إذ يحكى أنه على مقربة من إنطاكية كانت جماعة من المسلمين تقيم على قمة جبل في قصر تعجز النسور عن بلوغه . وكان سيدهم يدعى علاء الدين ، وكان مرهوب الجانب من قبل أمراء المسلمين وأمراء المسيحيين على حد سواء . وكان يقال في الحقيقة أنه ، في وسط قصره ، توجد حديقة عامرة بكل صنوف الفاكهة والورود ، وحيث قنوات يجري فيها الخمر واللبن والعسل والماء ، ومن حولها ترقص وتغني فتيات فانتات الحسن . ولا يقدر على العيش في تلك الحديقة سوى فتیان علاء الدين يأمر بخطفهم ، ويمارسهم ، في دار النعيم ذاك ، بالملذات . وأقول ملذات لأن أولئك الفتیان ، كما نرى إلي من أحاديث البالغين همسا - فتحمّر وجنتاي حياء واضطرابا - كن سخيات ، مقبلات على أرضاء ضيوفهن ، ومنحهم ما يتوقون إليه من المباح التي لا توصف ، والتي ، كما يخيل إلي ، لا تخلو من الإثارة ، بحيث إن الداخل إلى ذاك المكان ، ما كان ليغادره بأي ثمن ، فذات صباح مشرق استيقظ احد أولئك الفتیان في فناء خرب يكويه قيظ الشمس ، حيث ألقى نفسه مغلولا بسلاسل . بقي أياما على تلك الحال إلى أن اقتيد ليُمثل أمام علاء الدين ، وهناك ارتدى على قدمي هذا مهددا

سأهيا شارد الذهن . وكان ، بين الفينة والفينة ، يقف مرتعدا متلحفا بثيابه ، ثم يعود إلى سهوه ، وأحيانا يخط أشكالا على لوحة . مططت عنقي لإستراق نظرة عليه فلاحظت أنه خط ، على معظم اللوح ، ونيم الذباب الذي يسم حروفا عربية ، أما الباقي فسوده بلغة شبيهة باللاتينية لكنها ليست لاتينية ذكرتني بلهجات بلادي . باختصار ، اغتتمت انتهاء الدرس للتحدث إليه ، وبدا ودودا باستجابته كأنه كان يصبو ، منذ وقت طويل ، إلى العثور على من يتحدث إليه ؛ سرعان ما توطدت صداقة بيننا ورحنا ننتزه على طول النهر ، وجعل يحكي لي قصته (٢٣) . وتتطور صورة العربي والشرقي في الوعي الغربي في اعترافه بأن العرب محبوبون للعلم والفلسفة ، إذ نجد أن إيكو في رواية إسم الوردية يكشف وجهة نظر رجال الدين الغربيين بالعلماء والفلاسفة العرب ، فكتاب أبي القاسم البلداشي من الكتب المهمة في الطب والأعشاب ؛ وذلك حسب وجهة نظر غوليامو في أثناء رده على سؤال سيفيرنو العشاب ، إذ قال : « غوليامو بتواضع (قليلا جدا ، لقد حصل مرة بين يدي كتاب أبي القاسم البلداشي ... (تقويم الصحة) — أبو الحسن المختار بن بطلان . — أو القاسم المختار كما تريد . أتسأل أن كانت توجد منه نسخة هنا .

— ومن أجملها ، مع رسوم كثيرة ممتازة . » (٢٤) . ولا يتوقف العطاء العلمي عند العرب فقط في الجانب الطبي ، إنما في علم البصريات كذلك حسب المتخيل السرد لإيكو ومرجعياته في الوعي الغربي في القرون الوسطى إذ يربط المحقق غوليامو الشخصية الرئيسية في رواية إسم الوردية تطور علم البصريات بالعرب داعيا أحد الرهبان إلى قراءة كتب العرب في علم البصريات « يجب أن تقرأ بعض الكتب في علم البصريات كما قرأها دون شك مؤسسو هذه المكتبة . وأحسنها هي كتب العرب . لقد ألف الخازن كتابا بعنوان (زيج الصفائح) حيث يتحدث ، مستدلا ببراهين دقيقة في علم المساحة ، عن قوة المرايا

— آه ، إنها عربية . هل هناك كتب أخرى مثل هذا ؟ — نعم ، البعض . ولكن هناك واحداً باللاتينية ، إن شاء الله . إل... الخوارزمي ، — لوحات الخوارزمي الفلكية ، ترجمها اديلاردو دا باث ! إنه كتاب نادر جداً ! واصل . — عيسى بن علي ، (في علم البصر) ، الكندي ، (حول أشعة الكواكب) » (٢٥) .

وتتمظهر المكتبة العربية والإسلامية بوصفها ذات أبعاد معرفية وكمية تتجلى بها اعتراف الغرب بعناية العرب وتمييزهم للعلم والمعرفة من خلال احتواء المكتبات الشرقية على أضخم وأعظم الكتب مما وضعها في منظومة الفكر الغربي في العصور الوسطى على أساس كونها تجسد تقابلاً

من الخوف والدهشة ، ولكن باودولينو لم تثره وتدهشه مشاهدة هؤلاء الرجال إذ إن لديه معلومات مسبقة عن حال وشكل هؤلاء الرجال ، إنما نجده قد استجاب لهم في محاولة الوصول إلى مقر إقامته ، ويتماهي باودولينو مع الرحالة العربي سندباد في اكتشاف المجاهيل وحب المغامرة من خلال ممارسة المؤلف الضمني دوره في هذا النص في تحول المتخيل السرد لمغامرة بطل إلى فتح أروبي يتجسد في وصف أشياء ومناطق الشرق بالساحرة ، والغريبة ، والبدائية ، والعجيبة . ومما تقدم يمكن القول إن جغرافية الغرب تثير نوعاً من العجائبية ، والغربة ، والسحر ، إذ حاول إيكو أن يؤثث فضاء واسعاً من الغرائبية العجائبية محولاً كل شيء إلى مشهد غريب وعجيب من المكان ، والإنسان ، والحيوانات أي كل الطبيعة الصامتة ، والمتحركة في الشرق توحى بالسحر والغربة .

البحث الثالث

أ. الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية :

يعكس إيكو في روايته صورة متناقضة عن الشخصية الشرقية التي تحمل ملامح إيجابية وسلبية ، فتجلى الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية في سرد إيكو بين الشاعر ، والعالم ، والنبيل ، والمرح ، والصادق ، إذ يقدم شخصية عبدول في رواية بالشاعر ، والمرح ، والصادق الوفي ، ولديه — عبدول — قدرة على نظم الشعر ، وتركيب الكلام والبيان ، وهذا ما هو معروف عن الشرقيين ، إذ سأل باودولينو عبدول « أنتظم شعراً ؟ سأل باودولينو . — بل أنشد أغاني . أنشد ما أعاني . أني أعشق أميرة بعيدة » (٢١) .

ولم يكتف باودولينو بوصفه بالشاعر ، وإنما بالذكي والنبه وله قدرة على الانسجام والاندماج مع المجتمع الأوروبي ولاسيما الفرنسي ، إذ إنه في فترة قصيرة تعلم التحدث باللاتينية ، واللغة السوقية أو العامية الدارجة ، إذ يقدمه باودولينو بأنه « كان على قدر من النباهة ؛ فبمضي بضعة شهور على إقامته في باريس أتقن التحدث باللاتينية كما باللغة السوقية الدارجة » (٢٢) ، ولعل حالة القبول والتوافق في بعض ملامح شخصية باودولينو المتجلية في المغامرة والبحث عن الغريب وكشف المجهول ، ولاسيما المجهول الشرقي عمل على التقرب من عبدول الذي يمكن أن يساعده في البحث عن مملكة الراهب جان مما جعل علاقته معه تتطور إلى مرحلة الصديق المخلص له في رحلته إلى الشرق إذ يثير عبدول فضول باودولينو في اللقاء الأول ، إذ قال : باودولينو لصديقه السيد نيسيتاس « لكي أوضح الصلة بين عبدول والمكتبات ، سيتوجب علي أن أرجع قليلاً إلى الوراء ، يا سيد نيسيتاس ، لا حظت ، ذات صباح ، صبياً يقربي ، نذل سمرة سحنته على أنه مشرقي ، سوى أن صهبة شعره لا تمت بصلة إلى مظهر المسلمين . لم أكن موقناً مما إذا كان منتبهاً إلى الدرس أم مستغرقاً في أفكاره ، غير أنه بدا

تعبيره عن الدمار الذي حدث في القسطنطينية متحسرا ومتألما لكونها تحدث من قبل المسيحيين أنفسهم ، رابطا حالة الدمار بعقاب الله سبحانه وتعالى في قوله :« - الأتراك ما كانوا ليفعلوا ذلك مطلقا ، قال نيسيتاس. إذ تربطنا بهم علاقات ممتازة . كان علينا أن نرهب جانب المسيحيين . ولكن لربما كنتم يد الله ، وهو الذي أرسلكم للاقتصاص من خطايانا» (٣٠) ، وتتجاوز قدرة العربي والمسلم الناحية العلمية والفلسفية التي مثلت خلفية معرفية تكونت في ذات ووعي الغربي؛ لتتجاوز إلى قدرة علمية سحرية تبعث نوعا من الدهشة والتعجب مما يضع العربي والشرقي في طبقة عليا يكن لها الغرب إعجابا لكون الشرقي مزج بين السحر والخيال والحقيقة التي على أساسها شكلت حقيقة مطلقة آمن وأيقن بها الغربي ، إذ يسرد أمبرتو إيكو على لسان شخصيته الرئيسية روبرتو في رواية جزيرة اليوم السابق كشف سر مادة مستوحا من الشرق ، إذ قال :« ذات يوم بينما كان بوتسو الأب ينظف سيفه إذ جرح نفسه ، ولعل السيف كان صدئا ، أو أن الضرر مس جزءا حساسا من اليد أو من الأصابع ، لأن الجرح كان مؤلما جدا . عند ذلك أخذ الكرملّي السيف ، ونثر عليه مسحوقا كان يحتفظ به في حقة صغيرة ، وعلى الفور أكد السيد بوتسو انه أحس ببعض الراحة . ومهما كان الأمر بدا الجرح يلتئم منذ اليوم الموالي . وسر الكرملّي باندعاش الجميع ، وقال إن عالما عربيا أطلعته على سر تلك المادة ، وإنه دواء أقوى بكثير من ذلك الذي يسميه الكيميائيون المسيحيون (unguentum armarium)» (٣١) ، ويسجل الوعي الغربي في القرون الوسطى والسرد المتخيل إعجابه ليس فقط بالشخصية الشرقية إنما باللغة العربية التي كانت في ذلك العصر تمثل لغة العلم والفلسفة لما تجسده من قدرة على تدوين الخطابات العلمية والفلسفية في كينونتها ، إذ قدمت مصطلحات ومفاهيم اندمجت في سياقها ، ولكونها تمتاز بسلاستها ومرونتها في استيعاب الفلسفة :فقد وصفها عبدول عندما سألها باودولينو « عما كان يدونه في أثناء الدرس ، فأخبره رفيقه بأن الملاحظات التي دونها بالعربية تتصل بأمور قالها المعلم حول الجدل ، لأن العربية هي ، بالتأكيد ، أكثر اللغات مراسا بالفلسفة» (٣٢) ، ويفتح إيكو في نصوصه السردية ذاكرة الوعي الغربي إلى أصالة وعمق حضارة الشرق وامتدادها إلى عصور بعيدة مثل فيها الشرق حضارة عظيمة ، مترسخة في أعماق الجذور التاريخية للشرق ،فقد كان المصريون أهل حضارة عريقة علموا العالم الكتابة وتشفير الرموز ،إذ يقول: إيكو على لسان إحدى شخصياته عن ماهية اللغز والرمز رابطا الرمز والتشفير بقدرة المصريين القدامى ودقتهم في تحميل رموز الحيوانات طاقات إيحائية ودلالية ، إذ يظهر إيكو أن المصريين أول من تحدث عن الحمامة « منذ الهيروغليفيا القديمة جدا المنسوبة لهورابولو ، ومن بين الأشياء العديدة الأخرى ، كان

أو مركزية لا يمكن أن يتجاوز عظمتها المكتبات الغربية ، وتحضر هذه المقارنة بين مركزية المعرفة الشرقية والهامشية المعرفية الغربية في أثناء عملية وصف إيكو لمكتبة الدير التي تعد من أعظم المكتبات في ذلك الوقت بما تحتويه من كنوز المعرفة محتوية على كتب فلاسفة وعلماء عرب ، كاشفا إيكو عن ثقة وإيمان واعتراف الغربي في ذلك الوقت بتطور العرب وموسوعيتهم العلمية التي تنهل من كل رافد ،ففي أثناء تفتيش المحقق غوليامو في مكتبة الدير يجد كتبا علمية عربية في قوله « وأنا أفتش في خزانة (وما هنا كتب أخرى . (القانون) لابن سينا ، وهذا المخطوط الجميل بخط لا أعرفه ... » (٢٦) ، مستطردا في وصف إعجابه بالكتب العلمية العربية في أثناء وصفه لكتب ترجمة من العربية إلى اللاتينية ، وأفادة الغرب من العلوم العربية ، في قوله هناك كتب ألقت « باللاتينية ، ولكنها مترجمة من العربية . أيوب الروحاوي ، دراسة حول رهاب الماء عند الكلاب ، وهذا كتاب الكنوز . وهذا (علم البصر) للخازن» (٢٧) ، ولو وسعنا الرؤية لوجدنا إعجابهم بالفيلسوف العربي المسلم الكبير ابن سينا ، إذ يقيم تلميذ المحقق البندكي ادسو مقارنة بين حالة الحب عند العرب والمسيحيين وكيف أن العربي والمسلم لا يخجل من البوح بالحب، ولكن في حدود المسموح به في دينهم ، أما المسيحي فإن الحب يعد جريمة يخجل منها ، إذ يقول: البندكي ادسو « كنت أخاف أن يدخل أستاذي فجأة ويمسكني من ذراعي فيكشف سري من خلال نبضات شراييني ، مما سيجعلني أخجل كثيرا وا حسراته ، كان العلاج الذي يشير به ابن سينا هو الجمع بين المحبوبين عن طريق الزواج . صحيح أنه كان كافرا ، وأن كان حكيما ، لأنه لم يعمل حسابا لحالة راهب مبتدئ بندكتي» (٢٨) ، ولم تتوقف حالة الإعجاب بالجانب العلمي والفلسفي إنما نجد أن في الوعي الغربي قد ترسخت حقيقة يكن لها الغربي احتراما وتقديرا ، والتي ارتبطت بحالة الحروب الصليبية التي دامت بين المسلمين والغرب لمدة طويلة ، إذ مثلت شخصية صلاح الدين الأيوبي التي ضرب بها المثل بالنبل والكرم ، إذ نجد تعليق لنيسيتاس في أثناء أحداث استلاء البرابرة على القسطنطينية في عام ١٢٠٤ ، وما جرى بها من خراب وقتل ونهب ، مقارنا لنيسيتاس بين ما حل بالمسيحيين في القدس في من كرم وعدم قتلهم من قبل صلاح الدين الأيوبي ، وما يحدث في القسطنطينية من خراب وقتل ، إذ قال: لباودولينو « آواه يا سيد الطبيب ، شكرا لعونك ، فليس اللاتينيون كلهم إذا من طينة الضواري الجامحة التي تعيش الحقد في ألبابها . حتى المسلمين لم يقتروا مثل هذا عندما غزوا القدس ، عندما رضي صلاح الدين بحفنة من النقود مقابل تركه الأهليين يخرجون بسلام !» (٢٩) ، ولا يبتعد لنيسيتاس عن تكوين صورة عن العلاقة التي كان متوترة بين الغرب المسيحي والأتراك المسلمين إذ مثل الأتراك حسب وجهة نظره قوما رحماء على عدوهم عند

قد حافظوا على التراث اليوناني عندما ترجمه ، وعمل الانفتاح من ترجمة ونقل تراث الأقوام الأخرى على تقدمهم في العصر الذهبي الإسلامي ، إذ نتلمس في رواية إسم الورد حوارا بين المحقق غوليامو، والراهب الشاب بيانسيو يوضح انفتاح العرب المسلمين على علوم الأقوام الأخرى ، ولعلمهم بالبلاغة التي على أثرها انتقدتهم واتهمهم بيانسيو بالكفار ، وذلك في أثناء رده على سؤال غوليامو « - لقد سمعت ذلك بالأمس . كان يورج يلاحظ انه غير جائز أن تنمق الكتب التي تحمل في طياتها الحقيقة بصورة سخيفة . ولاحظ فينانسيو أن أرسطو نفسه تحدث عن الكناية والتورية كأداة لاكتشاف أكمل للحقيقة . وعلق يورج بان أرسطو . حسب ما يتذكر ، تحدث عن تلك الأشياء في كتاب (الشعر) و بخصوص الاستعارات . وانه يرى في ذلك حالتين تبعثان على القلق ، أولا لان كتاب (الشعر) الذي بقي مجهولا في العالم المسيحي لمدة طويلة ، قد يكون بإرادة الألهية ، وصل إلينا عن طريق العرب الكافرين ...» (٣٦) ، ولا يكاد فينانسيو يتهم العرب المسلمين بالكفر حتى يصفهم بالوثنيين الذين ينظمون الشعر المحمل بالمجازات في قوله « - لأنني اهتم بالبلاغة وأقرأ للكثير من الشعراء الوثنيين وأعرف أو بالأحرى أنه من خلال كلماتهم بلغت أيضا حقائق (في طبيعتها) مسيحية » (٣٧) ، ولا نجانب الصواب إذ قلنا إن السرد (الإيكوي) في أثناء إشارته إلى العرب والمسلمين لا تفارق شخصياته الروائية وصف العرب والشرقيين بالكفر أو الكفار؛ وبذلك يكشف السرد عن الثنائية التي كانت مترسخة في الفكر الغربي في العصور الوسطى القائمة على فكرة الإيمان والكفر ، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في مواضع سردية كثيرة في روايات إيكو وعلى لسان شخصياته أوصافا للمسلمين تتجلى في كونهم كفارا أو وثنيين ، فمثلا في رواية باودولينو نجد أن العرب والمسلمين يوصفون بالكفار في قوله « - رأيت يا ابن أختي العلم ، أنك تقول (مسلمين) وتفكر كما يفكر الملوك المسيحيون الآخرون الذين يستमितون في الدفاع عن القدس - وهذا دليل تقوى لا أنكره عليهم ، ولكن لندعه لملك فرنسا ، خصوصا أن الفرنكة هم الذين يتولون زمام الأمور في القدس اليوم ، إن قدر المسيحية وقدرة كل إمبراطورية تريد أن تكون مقدسة ورومانية ، يكمن في ما وراء المسلمين . هناك مملكة في ما وراء القدس وأرض الكفار. » (٣٨) ، يكشف السرد (الإيكوي) في موضع آخر ومن خلال قول والده روبرتو بصوت خافت لكي لا يسمعها أحد بأن والد روبرتو اعتنق الإسلام وتوحي حركات يدها التي رسمت علامة الصليب أو إيقونته على جسدها بأنه أصبح كافرا ، إذ تقول: « لم يكن أذن عديم الثقافة ، بل كان لديه مدرس ، حتى وأن كان يأتيه بين فصل وآخر . كان المدرس كرمليا ، يقال انه سافر إلى الشرق - ثم تضيف أمه بصوت خافت بعد رسم علامة الصليب - حيث يتهامس البعض أنه اعتنق الديانة الإسلامية ، » (٣٩)

الحيوان يعتبر أظهر المخلوقات ،..... ولكن رغم طهارته ، فالحمام هو أيضا رمز الخبث ؛ لأنه يستنفذ نفسه في الشبق : انه يقضي اليوم كله في التقبيل (مضاعفا من التقبيل ليسكت إحداها الآخر) مع تشبيك اللسان ، ومن هنا جاءت عبارات كثيرة داعرة مثل لعب بالشفاه مثل الحمام وقبل حمامية ، مثل ما يقول الذمميون . حمحم مثل ما يقول الشعراء بمعنى المضاجعة مثل الحمام « (٣٣) ، ويتماهى مع قدرة المصريين على ترميز الآشوريين « الذين يمثلون سمير أميس في شكل حمامة » (٣٤) ، وهكذا ترسخت صورة الشرقي الإيجابية في الوعي الغربي بين العالم ، والصادق ، والفيلسوف ، والرحيم مع أعدائه ، والكريم ، والنبيل .

ب - الصورة السلبية للشخصية الشرقية:

يعمل السرد (الإيكوي) على تقديم صورة أخرى ترسخت في الوعي الغربي في القرون الوسطى ، إذ نجد السرد (الإيكوي) مع ما قدمه من صورة إيجابية، فإنه يكشف عن الصور السلبية في كون العرب والشرقيين كفارا ، متخلفين ، أعداء ، بغايا ، نهاية دولة وتطور ، أكلي لحوم بشرية ، وكاذبين، وألوانهم سوداء.

إذ إن رئيس الدير في رواية إسم الورد وفي أثناء حوارهم مع غوليامو يقارن بين عدد الكتب في مكتبته وعددها في مكاتب بغداد ، والقاهرة ، وطرابلس متهما العرب المسلمين بالكذب ، والتلفيق ، إذ يقول الراوي العليم: « - أعرف أنها تملك من الكتب أكثر من أية مكتبة مسيحية أخرى . اعرف أن خزانات بوبيو او بومبوزا ، كلوني أو فلوري تبدو بالمقارنة مع خزاناتكم حجرة طفل صغير يتعلم مبادئ الحساب . اعرف أن الستة آلاف مخطوط التي كان يتباهى بها نوافليرزا منذ مائة سنة أو أكثر هي شيء قليل بالمقارنة مع ما يوجد لديكم ، وربما يكون الكثير منها الآن هنا . اعلم أن ديركم هو النور الوحيد التي تقدر المسيحية أن تضاهي به مكتبات بغداد الست وثلاثين ، والعشرة آلاف مخطوط التي يمتلكها الوزير ابن العلمي ، وأن كتبكم المقدسة تعادل الألفين وأربعمائة مصحف قرآني التي تتباهى بها القاهرة ، وأن حقيقة خزاناتكم هي البيئة الساطعة ضد أسطورة الكافرين الصلابة الذين يقولون (وهم المتعودون على البهتان) مكتبة طرابلس تعد ستة ملايين من الكتب ويسكنها ثمانون ألف شارح ومائتا ناسخ . » (٣٥).

ولا تكمن حالة الكفر والكذب عند العرب المسلمين في حالة المقارنة بين إيمان المسيحية الأوروبية وكفر المسلمين الشرقيين ، إنما نجدها تأخذ مسارا آخر في المقارنة بين الحقيقة والمجاز بين المسيحية والإسلام ، فقد كان اللاهوت المسيحي لا يؤمن بإيصال الحقيقة عن طريق الاستعارة والكناية والمجاز ، ولكن في المقابل كان المسلمون يهتمون بالبلاغة ، والمجاز ، والاستعارة ؛ لذلك قد ترجم العرب المسلمون كل ما اكتشفوه من علوم الأقوام الأخرى من الهند واليونان ... الخ ، حتى أنهم

كانت تحمل كل الرذائل «(٤٣)» ، وفي موضع آخر من الرواية يؤكد غاليلمو على وصف بغايا بابل أثناء كشفه عن الفساد الأخلاقي عند رجال الدين المسيحيين في قوله « لا تكن ساذجا ياميكلي ، رغبتكم ، تظهر رغبتك هو تحت ضوء قاتم . يجب أن تعرف أنه منذ قرون لم يصعد أبدا فوق كرسي البابوية رجل أكثر طمعا . إن بغايا بابل اللاتي كان يدمدم ضدن صديقنا اوبارتيانو»(٤٤).

ويتجسد في السرد (الإيكوي) شخصية الشرقي الآكل للحوم البشرية والمتخلف الذي لا يميز بين السفينة والحيوان الضخم ، وذلك أثناء وصف الأب كسبار للروبارتو ما شاهده إذ إنه قدمه كأنه « مأدبة فظيعة دامت ثلاثة أيام . وتابع الأب كسبار وهو يرى كل ذلك بمنظاره ، دون أن يقدر على فعل أي شيء . صار الطاقم بجميع رجاله لحما في مجزرة : في البداية رآهم الأب كسبار وهم ينزعون كل شيء (بصيحات فرح كان المتوحشون يطلقونها وهم يتقاسمون الأثواب والأشياء) ثم جزوا الأجسام ، وطبخوها ، واكلوها ، بكل أناة ، مع جرعات من مشروب فاخر وأناشيد كانت ربما تبدو لاي كان مسالمة ، لو لم تتبع تلك الحفلة الشنيعة »(٤٥).

ولا ينحصر انعكاس الشخصية السلبية للشرقي فقط في الجانب العقائدي والأخلاقي. إنما في الصورة الخارجية المترسخة في وعي الغرب في القرون الوسطى عندما يوصف العرب بالأسمر والأسود وما تستدعيه هذه اللفظة في ذاكرة الغرب من الوحشية، والعبودية، والتخلف ،

إذ يصف نيسيتاس باودولينو عندما أنقذه باودولينو — إذ كان باودولينو قد جاء من رحلته في الشرق التي كان يبحث بها عن مملكة الراهب جان — ، « لقد كان بأية حال الرجل الذي أنقذه من غلبة الغزاة ، واصطحبه إلى ملاذ آمن ، وجمع شمله بعائلته ، وقطع له عهدا بإخراجه من القسطنطينية ... كان نيسيتاس يمعن النظر إلى منقذه . صار في عينه شاب عربي أقرب منه بمسيحي . سحنة ألهيته الشمس ، وندبة شاحبة وسمت خده بأكمله ، وهامة من شعر ما زال ضاربا غالي الصهبة تضي عليه سمة هيثمية .»(٤٦).

وتتجلى عند الغربي فكرة أساسية تتمحور في أن دور الشرق الحضاري قد انتهى ويمثل حضارة ميتة ، إذ يتجسد في السرد

وتتجلى في حقبة الحروب الصليبية التي رسخت صورة مشوهة للشرق العربي الإسلامي في المخيلة الغربية ، و التي غدت أحساس الغرب تجاه الشرق بضروب من التعصب العرقي والثقافي والديني متجسدة بعبارات الكفر، والاحتقار ، والتصغير ، والأعداء(٤٠)، ففي حديث باودولينو مع صديقه يكشف عن صورة المسلمين الأعداء في قوله « — حسنا كفاك الآن ، قال له باودولينو ، ذات يوم . خشيتك ألا تكون المملكة موجودة ، وريثما تتاح لك رؤيتها تغرق نفسك في سقام لا نهاية له قد يؤدي بك إلى الهلاك . الحقيقة هي أنك لست مدينا بشيء لا للخصيان ولا للراهب . هم الذين اختاروك ، كنت طفلا رضيعا في حضن أمك ، وما كنت تستطيع أنت أن تختارهم

. أتود فعلا حياة مليئة بالمغامرة والأمجاد؟ هيا ، اذهب ، امتط احد جيانا واذهب إلى فلسطين حيث مسيحيون شجعان يقاتلون المسلمين . صر البطل الذي تود أن تكونه ، فقصور الأرض المقدسة تعج بأميرات قد يهبن حياتهن من أجل ابتسامة منك .»(٤١)، ولعل أكثر اللحظات التاريخية بقيت في الوعي الغربي من تلك الحروب سقوط القدس بيد العرب بقيادة صلاح الدين الأيوبي الذي أصبح العدو القوي الذي جابه الغرب في الشرق وطردهم منه ، إذ إن — صلاح الدين — جسد منافسا قويا في الشرق ضد كل حكامها ، لذلك تحالفت أكثر الإمارات المجاورة للشرق مع غزوة فردريك للحد من نفوذ صلاح الدين ، إذ « كان قلج يسعى إلى الحد من غلبة صلاح الدين ، وكان يود فتح المملكة المسيحية في أرمينيا ، لذا كان يأمل في أن يتمكن جيش فردريك من مساعدته في مسعاه ذاك »(٤٢).

ولم يتوقف الغرب على وصف الشرقيين والمسلمين بالكفر إنما تكونت صورة أخرى ارتبطت بالعهر والبغي ولقد مثلت بغايا بابل التي قدمتها المدونات المقدسة الدينية المسيحية صورة عن البغي والعهر الذي اتصف به الشرق كما انعكس في ذاكرة الغرب ، إذ وصف تلميذ ومساعد المحقق غوليالمو البنديكي ادسو ، فتاة كانت تتردد عليه من الفينة والأخرى إلى الدير وتمارس الجنس مع احد الرهبان بأنها من بغايا بابل في قوله « وأدرت بعض الصفحات فوجدت امرأة أخرى ، ولكن هذه المرة كانت بغي بابل . ولم تسترع انتباهي كثيرا ملامحها ولكن فكرة أنها هي أيضا امرأة كالأخرى ، ومع ذلك فهذه



الإيكوي في « أن الحكمة الإلهية جعلت السلطة الكونية ، التي كانت في بداية الدنيا في المشرق ، تنتقل شيئاً فشيئاً نحو الغرب لتندرننا باقترب أجل العالم »(٤٧).

ويمكن القول أن شخصية العربي في السرد (الإيكوي) تطغي عليها صفة الكفر، والتخلف والعبودية، و المتوحشين وأكلي لحوم البشر.

ومما تقدم يمكن القول إن سرد إيكو حاول الكشف عن صورة الشرق في كل تجلياتها الجغرافية والمكانية والشخصية، وكأنه في هذا السرد المتخيل كان رحالة أو مستشرقاً يقدم معلومات عن الجانب العجائبي والغرائبي عن الشرق. ولكن مقارنة إيكو السردية أعادت اكتشاف وإنتاج الشرق على أساس المتخيل وعوالمه السردية التي ربطت بين التاريخ، والحقيقة، والخيال ، ويمكن القول: إن الروايات السردية الثلاث لإيكو قد تأثرت بالشكل والمضمون بالمتخيل السردى الشرقى والأدب الشعبى ، إذ إن رواية اسم الوردة تنمهاى في بنائها الفنى وفكرتها الأساسية التي قامت على وضع سم في كتاب في إحدى القصص في ألف ليلة وليلة(*****) التي نجد بها أيضاً كتاباً مسموماً إذ تروي حكاية ألف ليلة وليلة قصة حاكم استطاع طبيب أن يشفيه من مرض ، وبعد إن تعافى و شفى قرب الطبيب منه ، ولكن حسد وغيرة الوزراء دفع بالملك إلى إصدار حكم بقتله ، فكان الطبيب ذكياً طلب من الحاكم أمنية أخيرة ، فذهب إلى البيت وجلب كتاباً أعطاه هدية إلى الملك عندما اطلع عليه الملك وجده فارغاً أبيض لم يكتب به شيئ ، ولكن كان الكتاب في الحقيقة مسموماً وعلى أثره مات الطبيب ، والملك(٤٨) ..

ولا يتوقف هذا التأثير والتناص على فكرة الكتاب المسموم وإنما نجد أن رواية باودولينو قامت على فكرة ارتباطت بحكايات سندباد في البحث عن جزيرة سليمان التي وظفت في رواية إيكو على شكل مملكة الراهب جان ، حتى أن بناء تسلسل الأحداث وعجائبية السرد الروائي التي كشفت صورة الآخرين في مناطق الشرق تنمهاى مع ما وصفه الراحلة سندباد .

ويجسد عنوان وقصة الحكى في رواية جزيرة اليوم السابق حواراً وتناصاً مع حكاية ألف ليلة وليلة، إذ إن فكرة جزيرة اليوم السابق جاءت على لسان ورواية ووصف سندباد عندما وصل إلى خط الهاجرة ، وكيف كان هذا الخط يفصل بين مرحلتين زمنييتين في كون من يعبر الخط يعيش يوماً آتياً أو سابقاً أي مابين الخطين يوجد تسابق بالأيام وهذا ما تحدث عنه سندباد ، إذ وظفها إيكو في بعدها الزمان التي كشفت عن ماضي شخصيته الرئيسية ومكون أيامه الماضية .

الهوامش

- ١- لحداني ، حميد ، بنية النص السردى : ٢٠ - ٢٤ .
- ٢- العجمي ، مرسل فالح ، السرديات مقدمة نظرية : ٢٧ - ٢٨ .
- ٣- يقطين ، سعيد ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربى : ١٩ - ٢٨ .

- ٤- مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية : ٥٤ - ٢٨٩ .
- (*)- الغرائبية تعني كل الأشياء المفزعة التي تشير على نحو آخر إلى شيء سبق لنا أن خبرناه وشعرنا به من قبل ، لان الغرائبي يحيل إلى مألوف جداً الا انه مكبوت بعيد عن الاهتمام ويمكن أن تكون الغرائبية قريبة من مصطلح الإغراب ولاسيما من خلال ارتباطه بأشياء غير منطقية ، إما العجائبية فإنها ترتبط بالفتازيا وبالأساطير والملاحم أو أي شيء آخر مرتبط بالطفولة ، الأمر الذي يفسر شيوع الأجواء الخيالية الحلمية في النص ، أيتز ، أدب الفتازيا مدخل إلى الواقع: ٦٧ - ٦٨ .
- ٥- سعيد ، إدوارد ، الثقافة والامبريالية : ٦٥ - ٧٠ .
- ٦- رزبرج ، نيكولاس ، توجهات مابعد الحداثة ، ترجمة ناجي رشوان : ١٦٥ - ١٦٨ .
- ٧- الورفلي ، حاتم ، بول ريكور الهوية والسرد : ٩ - ١٣ .
- ٨- ريكور ، بول ، الزمان والسرد : ١ - ٦٩ / ١٥١ .
- ٩- الجوهري ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: ١٥٠٠ - ١٥٠١ .
- ١٠- الرازي ، المختار الصحاح: ٣٣٦ .
- ١١- الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس: ٦/ ٣٩١ .
- ١٢- عبد النور . جبور . المعجم الأدبي: ١٧ .
- ١٣- المرعشي ، أصول كتابة البحث العلمي وتحقيق المخطوطات: ٢٢ .
- ١٤- سعيد ، الأستشراق . المعرفة . السلطة . الإنشاء . ترجمة كمال أبو ديب: ٦٣ - ١٢٠ .
- ١٥- الثقافة والامبريالية . ترجمة كمال أبو ديب : ١٠ .
- (**) - ولد أمبرتو في السانديا (بيمونت) عام ١٩٣٢ ، وهو حالياً أستاذ السيميائيات في جامعة بولونيا ، ولقد درس في جامعات كولومبيا و يال ونيويورك ونورث ويستيرن في الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي باريس ، والمجمع الفرنسي ودار المعلمين العليا ، له عدة دراسات أهمها الفن في علم الجمال القروسطي ، والقارئ في الحكاية ، ولقد نالت روايته الأولى أسم الوردة جوائز كثيرة وحقت شهرة عالمية ، وبعد اليوم أمبرتو إيكومن أبرز الكتاب في العالم ، (إيكو ، كيفية السفر مع سلمون . معارضات ومستعارات جديدة . ترجمة حسين عمر ، ٢٠٠٧ ، : ٦) .
- (***)- تقع أحداث هذه الرواية في أواخر السنة الميلادية ١٣٢٧ ، التي تعيش فيها المسيحية أحلك فترات المتجلية في الفوضى الفكرية ، والدينية ، وفساد رجال الكنيسة وتصارعهم على النفوذ ، وفي هذا الجو تحدث جريمة في دير رهبان في شمال إيطاليا ، وحال وصول غوليامو دا باسكارفيل ، عالم فرنشكاني كان في السابق محققاً ، بصحبة تلميذه المبتدئ البندكتي ادسو الذي سردت الرواية على لسانه ، إلى الدير فيحدث أن يقع تكليف غوليامو بالتحقيق في سلسلة من الجرائم الرهيبة التي يقع ضحيتها رجال دين ، والتي تتواصل طيلة الأيام السبعة التي سيقضيها في الدير ، إذ تحولت مكتبة الدير إلى مسرح للجرائم ، والتي كانت مصممة على شكل ماتهة ، وتمثل ملتقى للفسق والجنون والحقد ، ومكان لإقامة حفل الموت وقداش الشياطين ، إذ تتبلور الجريمة حول كتاب يحتوي على سم ، لا يريد مدير أو كبير الدير أن يطلع عليه أحد ، وهكذا كل من يفتح الكتاب محاولاً قراءته أو الاطلاع عليه يموت بسبب السم الذي يحتويه الكتاب ، إلى إن يكتشف غوليامو السر ، وعلى أثره تحترق المكتبة والدير وتنتهي الرواية ، والرواية شبه بوليسية ، وتاريخية ، وفلسفية تنطوي على فلسفات دينية وآراء فلسفية كثيرة ، وبنيت الرواية على سبعة فصول إي كل يوم فصل إيكو ، أمبرتو . اسم الوردة ، ترجمة احمد الصمعي . ط ٣ . ليبيا : دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ .
- (****)- تتحدث عن فارس مالطي اسمه روبرتو وهو من عائلة نبيلة صغيرة تمتلك أراضي على حدود الاسبانية في ذلك الوقت. يشارك في الحروب والمعارك التي تجري في ايطاليا واسبانية ، وبعد أن أتهم بالفساد الأخلاقي ويحكم عليه بالإعدام في فرنسا من قبل رجال الدين ، يقوم

بمهمة سرية للرهبان مقابل العفو عنه في البحث عن جزيرة اسكونديدا لكي يظفر بكنوزها ، ولكن الأقدار تعمل على غرق سفينته وموت كل من فيه الا هو الذي ينجو بأعجوبة، ثم يجد نفسه على سفينة مهجورة اسمها دافني ، وهكذا يقف طول أحداث الرواية متأملاً جزيرته ، دون أن يتمكن من بلوغها ، لأنه لا يعرف السباحة ، فتصير الجزيرة رمزا لماضيه ، بما أنها تقع وراء خط الهجرة الذي يفصل يومه عن أمسه ، وأملا في إعادة كتابة حياته لو تمكن من عبور خط الزمن ، وتصير دافني ، السفينة المهجورة التي يجد روبرتو نفسه على متنها ، نقطة تحول في حياته التي تأخذه بين ماضيه وحاضره ومستقبله ، فتعود إليه ذكريات طفولته في مونفيراتو وحصار كزالي الذي شارك فيه بصحبة أبيه . وأيام باريس وصالوناتها التي عرفته بحبيبه ليليا إلى أن يصل إلى الظروف التي جعلته يركب البحر ، وبعد ذلك غرقت سفينته ، وقذفته فوق سفينة أخرى راسية أمام جزيرة . وهنا يرتبط الماضي بالحاضر ويعيش روبرتو تجربة حياتية جديدة بصحبة شيخ عالم كان مخفيا في السفينة ، فيفسر له الشيخ الكون من منظار جديد ، ويكشف له أسرار الدنيا من زوايا لم تكن تخطر له على بال ، وبعد وفاة الشيخ أثناء تجربة علمية ، يعود روبرتو إلى سابق عهده ، وحيدا فيتصور تواصل لقصته ليصبح لها غد ، ويصير بهذه الطريقة مؤلفا لرواية داخل الرواية ، فها هو إذن يتحرر من قيود الزمن التي تربطه إلى ماضيه وحاضره ، ويعبر بخياله خط الهجرة الذي يفصل يومه عن أمسه ليعيد كتابة حياته ، وليعطيهما الخاتمة التي تليق بها .

الرواية تنطوي على رؤية فلسفية، ودينية، واجتماعية، وتعمل وجهة نظر الراوي دورها في توجيه حوارات وفلسفات هذه الرواية ، تشتغل الرواية على تيار اللاوعي ، والمونولوج الداخلي، جزيرة اليوم السابق . ترجمة أحمد الصمعي. ط ١. ليبيا: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ . (*****)- على اثر لقاء بين باودولينو والإمبراطور فردريك بربروس ، يحظى على أثره يعطف الإمبراطور بعد أن يثير فضوله ، ويجعله أبنا له بالتبني ، ليتحول باودولينو بعد سنوات إلى فتان خبيث، وحاذق، وكذاب اشر ، وعاشق للغات، محبا للسفر والمغامرة ينتقل بين بلدان وأصقاع ، أولها: باريس حيث يحصل فيها على دروس من أساتذة كبار ، إضافة إلى تمتعه بليلياها من الفساد والمجون ، ثم يسافر إلى إيطاليا وألمانيا حيث ينتقل بصحبة فردريك ، بعد أن صار حافظ سره ومستشاره القريب ، غير أنه لا يكف عن الحلم ، وعن التخريف ، حتى يصنع ما يتخيله التاريخ عاملا على تزييف الرسالة الأسطورية للراهب جان الذي لطالما قيل إن مملكته تقع في شرق ناء ويستحيل بلوغها ، حيث يسود السحر والمخلوقات العجيبة ، ويقع باودولينو الإمبراطور بالاشتراك في الحملة الصليبية الثالثة التي لن تكون سوى ذريعة لبلوغ مملكة الراهب جان ومنحه أمانة ولاء ، وأثمن الذخائر المسيحية قاطبة ، وعندئذ تتحول حكاية باودولينو إلى سلسلة من الروايات المشوقة . إنها رحلة طويلة تتراوح بين الضحك والانفعال في غمرة الغمز الفلسفي ، والتاريخي بين جموح الخيال والفكاهة وفي هذه الرحلة إلى أقاصي الشرق ، يستعيد أمبرتو إيكو كل مفاتيح الرواية الساحرة قصة حب مع الأكثر غراية من نبات حواء ، ومغامرات شيطانية وسط المجازر وساحات القتال ؛ أشبه بجدارية تاريخية تتعكس من خلالها كل النزعات السياسية والحربية لعالم اليوم . تنتهي الرواية بالإخفاق في وجود المملكة . تنصهر في هذه الرواية سحر وعجائب الشرق ورؤاه السحرية ، فضلا عن أنطواء هذه الرواية على فلسفات تاريخية ودينية ، وتدخل المتلقي في تجربة فريدة تستدعي أجواء القرون الوسطى ، وتشده إلى القدرة الفائقة التي أستطاع بها إيكو أن يصور ويمشهد القصور ، والساحات ، والمنازل ليلخلق جوا مكانيا يعود بنا إلى القرون الوسطى وأحداثها التاريخية ، والاجتماعية، باودولينو . ترجمة نجلا حمود وبسام حجار. ط ١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ،

- ٢٠٠٣ .
١٦- إيكو، باودولينو ، ٩٠ .
١٧- إيكو ، باودولينو : ٩١
١٨- إيكو ، باودولينو : ١٦٠ - ١٦٠
١٩- إيكو ، باودولينو : ١٠٩ - ١١١
٢٠ إيكو ، باودولينو : ٥٣٢ - ٥٣٣
٢١ إيكو ، باودولينو : ٨٧ - ٨٨٠ - ٨٩
٢٢ إيكو ، باودولينو : ٨٦
٢٣ إيكو ، باودولينو : ٨٥
٢٤ إيكو اسم الوردة : ٨٩
٢٥ إيكو اسم الوردة : ٨٩
٢٦ إيكو اسم الوردة : ١٩٤ - ١٩٥
٢٧ إيكو اسم الوردة : ٣٤٥
٢٨ إيكو اسم الوردة : ٣٥٦
٢٩ إيكو باودولينو : ٢٩
٣٠ إيكو باودولينو : ٥٥
٣١ إيكو جزيرة اليوم السابق : ٣٠
٣٢ إيكو باودولينو : ٨٦
٣٣ إيكو جزيرة : ٣٦١ - ٣٦٣
٣٤ إيكو جزيرة : ٣٦٢
٣٥ إيكو اسم الوردة : ٥٥
٣٦ إيكو اسم الوردة : ١٣٢ - ٣٣٣
٣٧ إيكو اسم الوردة : ١٣٣
٣٨ إيكو باودولينو : ٦٠
٣٩ إيكو جزيرة اليوم السابق : ٣٠
٤٠ ابراهيم - عبدالله - المطابقة والاختلاف ٥٩٦
٤١ إيكو باودولينو : ٤٦٩
٤٢ إيكو باودولينو : ٣٣٢
٤٣ إيكو اسم الوردة : ٢٦٨
٤٤ إيكو اسم الوردة : ٣٢٣
٤٥ إيكو جزيرة اليوم السابق : ٢٦١ - ٢٦٢
٤٦ إيكو باودولينو : ٢٢
٤٧ إيكو اسم الوردة : ٥٧
٤٨ الف ليلة وليلة - الجزء الول : ٢٠ - ٢٣

المصادر والمراجع

- ابراهيم ، عبدالله ، المطابقة والاختلاف ، ط ١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٤ .
أيتز - ت - ي ، أدب الفنتازيا ، مدخل الى الواقع ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٩ .
إيكو ، أمبرتو . اسم الوردة ، ترجمة احمد الصمعي. ط ٣. ليبيا : دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ .
- باودولينو . ترجمة نجلا حمود وبسام حجار. ط ١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣ .
- جزيرة اليوم السابق . ترجمة أحمد الصمعي. ط ١. ليبيا: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ .
- حاشية على إسم الوردة - ترجمة أحمد الويزي - ط ١ - دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ٢٠١٠ .

العربية ، ١٩٨٩ .
 — . الثقافة والامبريالية . ترجمة كمال أبو ديب . بيروت : دار
 الآداب ، ١٩٩٨ .
 عبد النور . جبور . المعجم الأدبي . ط ١ . بيروت : دار
 العلم للملايين ، ١٩٧٩ .
 العجمي ، مرسل فالج ، حوالياً الاداب والعلوم
 الاجتماعية ، السرديات مقدمة نظرية ، ط ١ ، الكويت ، مجلس
 النشر العلمي ، ٢٠٠٣ .
 لحمداني ، حميد ، بنية النص السردية ، ط ١ ، بيروت
 : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١ .
 مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية بحث في
 تقنيات السرد ، ط ١ ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٨ .
 المرعشي . يوسف . أصول كتابة البحث العلمي
 وتحقيق المخطوطات . ط ٢ . بيروت : دار المعرفة ، ٢٠٠٧ .
 الاورفلي ، حاتم ، بول ريكور الهوية والسرد ، ط ١ ،
 سوريا ، : دار التنوير ، ٢٠٠٩ .
 يقطين ، سعيد ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ،
 ط ١ ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ .

— . كيفية السفر مع سلمون . معارضات ومستعارات جديدة .
 ترجمة حسين عمر . مراجعة سعيد بنكراد . ط ١ . الدار البيضاء :
 المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧ .
 ألف ليل وليلة . الجزء الأول . الليلة الخامسة .
 بيروت : دار العودة ، ١٩٨٨ .
 الجوهري . إسماعيل . الصحاح تاج اللغة وصحاح
 العربية . تحقيق أحمد عبد الغفور عطار . ط ٣ . بيروت : دار
 العلم للملايين ، ١٩٨٤ .
 الرازي . محمد بن أبي بكر عبد القادر . المختار
 الصحاح . الكويت : دار الرسالة ، د.ت .
 رزبرج ، نيكولاس ، توجهات مابعد الحداثة ، ترجمة
 ناجي رشوان . مصر : المجلس الاعلى للثقافة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .
 ريكور ، بول ، الزمان والسرد الحكمة والسرد
 التاريخي ، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم ، بيروت ، ط ١ ،
 دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠٠٦ .
 الزبيدي . محمد مرتضى الحيني الواسطي . تاج
 العروس من جواهر القاموس . بيروت . ط ١ : منشورات الحياة ،
 ١٣٠٦ .
 سعيد . ادوارد ، الأستشراق . المعرفة . السلطة .
 الإنشاء . ترجمة كمال أبو ديب . ط ١ لبنان : مؤسسة الأبحاث



الحرب والخراب والضد النوعي



علي سعدون

في الحرب ، يتذكر الساسة ، الثقافة والأدب بقوة ، وهي قوة المستبد بطبيعة الحال ، وطريقة التذكر هذه ، غالبا ما تتجسد في جعل الثقافة جزءاً من متطلبات القوة الغاشمة ، باعتبارها حاجة ملحة وضرورية كمنبر يعبر عن مشروعيتها في التصارع مع الآخر – بغض النظر – عن شكل ونوع الآخر .. وهو أمر يكاد يكون السمة الأبرز في ثقافة الحرب وأدائها ، منذ الحرب الكونية الاولى . بل ويتعدى ذلك إلى عصور موعلة في القدم لمعظم الحضارات ، لقد حفظت لنا الذاكرة الثقافية أقدم ملحمتين أدبيتين في التاريخ وهما الإلياذة والاوليسية باعتبارهما منطلقا لتدوين الحرب بأداء أدبي صرف يلعب فيه المخيال ، مخيال " هوميروس " بالطبع ، بطريقة تستفيد من التاريخ والوقائع ، لا لتنتج تاريخا تقريريا للوقائع ، إنما لتنتج أدبا وشعرا ، وبالنتيجة ثقافة مخضبة بالدم ، ويحدوها الصراع لقرون طويلة .. وإذا كانت ثقافة العالم قد ابتدأت أدائها بنتاج عنيف كهذا ، فإن " الحضارة " العربية لم تتبعد كثيرا عن هذا المضمار ، حتى أنك عندما تقرأ شعرا عربيا أو نثرا عربيا قديما ، كأنك تتصفح تاريخا قانيا لثقافتنا وأدبنا .. من خلال الكم الهائل من نصوص الشعر والنثر عن داحسنا وغيرنا وبسوسنا ، وصولا إلى ما تلاها من عصور الدم الأخرى .. ولم يتغلغل أدب الحرب أو العنف ، وأدواتهما في تناول الوقائع ذات الصلة فحسب ، إنما تعدى ذلك و"في الشعر على سبيل المثال " إلى أغراض أخرى كالغزل والرشاء .. الخ . ، وإنك لن تستغرب كثيرا عندما ترى الشاعر العربي وهو يتغزل مثلا ، فينط

" سيفه ودرعه ورمحه ودمه في أبيات غزله !!، وكأن قدره أن يحملها كلها حتى في اشد مناطق الجمال سماوا وإنسانية ، وهو أمر غريب للغاية !!

لقد جرت العادة على أن يكون الأدب متغلغلا في كل مفاصل الحياة ، حتى بتهويماته واجتراراته الرمزية البعيدة والعميقة ، كذلك الحال في تغلغله في الخطاب السياسي الذي سيتمحور - حتما - حول ايديولوجيا محددة ، يسمو بها وينتج عنها ولها خطابٌ فنيٌّ ، غالبا ما يكون ملفقا ودعائيا، بوصفه أداة تابعة لذلك الفكر .، وعندئذ سيفقد جوهره المتمثل بحرية الخطاب أو الفكرة ومن ثم حرية التعبير التي تتناغم مع الأداء الفني الذي يفترض " ابتداء " منطقة تفكير حر يختص بهوم الإنسان وتطلعاته ورؤيته للعالم .

الأدب العراقي ، مشبع بهذه الصورة ، صورة الحرب المعتمدة ، والتي أنتجت وجهين متناقضين بشكل كبير ، يمكننا توصيف الأول بالكالح والدعائي والذي امتد لعقود طويلة لم تنته بسقوط الديكتاتورية ، بل يمكننا رصد تحولاته الخطيرة بنزوعه إلى منطقة الثيوقراط ..

فيما يمكننا توصيف الثاني " وهو الأمر المهم " بالضد النوعي الذي أنتجته الحرب ، والذي يشكل جوهر حركة الثقافة العراقية في عقود الثمانينيات وما بعدها ، بأعتباره الضد الذي ينطلق من تجربة الحرب والعنف ، لكنه يجترح منطقة للتصادم مع موضوعها وسحنها التي يرسخها جبروت السلطة ، يكتشف فيها رؤية مناهضة للخطاب الدعائي ، تقوم بتعرية المفاهيم التي يراد لها الشبوع والاستقرار في العقل العراقي ، تلك الرؤية التي حولت ذلك الضد النوعي من منطقة الهامش إلى منطقة المتن ، فصار أدب الحرب الحقيقي ، هو ضديدها ومناهضها ، في حين غاب وتلاشى أدبها الدعائي والتفريقي ..

هذه الصورة تتم عن مفارقة كبيرة ، وغير عادية ، لكنها وهي تجترح مكانها الشاسع في أدبنا وثقافتنا ، تعمل على تلم بنية الجمال في اشتغالاتنا الثقافية .. ذلك أنها مستمرة وغير نهائية على ما يبدو ، وكأن الثقافة العراقية و " أدبها " بالتحديد ، يصران على تجديد خطاب الحرب وافقها القار والمعتم .. يمكننا أن نرصد هذا الأمر بوضوح في الشعرية العراقية .. فمنذ الثمانينيات ولغاية اللحظة ، لم نقرأ مجموعة شعرية واحدة تدير ظهرها للحرب ، إلا ما ندر !!.. حتى إننا سنسلم بفرضية تركت الحرب الهائلة والثقيلة على الحياة وعلى المعرفة وسنقول بعدم الفراغ منها ، ذلك أنها تعتاش على قلفنا وعوق أرواحنا ، وعجزنا في التخلص من أدرانها الكارثية .. ربما يكون التحول من الديكتاتورية إلى الفوضى ومن ثم الاقتتال الطائفي سببا في تغذية فكرة الحرب وسوادها المتغلغل في الروح والوجدان ، لكن هذا السواد الذي يرتقي إلى

مرتبة كابوس ، صار بوسعه الآن أن يفتعل موجبات القبح كلها للإطاحة بالجمال .. إذ لا جمال في أدبنا البتة .. وكل ما ننتجه الآن هو نواح عال يدفع بالحياة إلى هواء مسموم ، يكفي لخلق مستويات المتعة في قراءة الأدب !!

السؤال الذي ينبثق اليوم والذي يستفهم عن وجود أدب للحرب عندنا - في ثقافتنا وأدبنا العراقيين - ولماذا لم يظهر نص مهم من نصوص الحرب ؟ أين الخلل في لا وطنية الحرب أم في عدم كفاءة الكتاب ، أم إن الكتابة عن الحرب كانت جزءا من بنية القوى العسكرية ؟ .. الخ ، نفترض إن ما كُتبت عن الحرب في مؤسسة السلطة وإعلامها و منابرها المختلفة والمتنوعة والممولة ، " أدب " يستحق الدراسة والبحث ، وهو أمر لا يستطيع احدا إيجازه ببساطة ويسر ، ذلك انه معقد وشائك بسبب من إن المؤسسة الثقافية آنذاك استقطبت عددا محدودا من الأعلام المهمة وكما هائلا من سواهم .. لكن النتيجة التي سنتوقف عندها - وهذا هو بيت القصيد - إن ما أنجز كان دعائيا بأمتياز ، حتى وإن مثلته كتابات مهمة لسامي مهدي أو عبدالرزاق عبدالواحد أو يوسف الصائغ مثلا .. وهو منجز دعائي احتقت به المؤسسة أيما احتفاء وأفردت له مساحات شاسعة من الرعاية والاهتمام وحسن الطباعة !

إننا لن نخوض في مدى قناعة هؤلاء الكتاب بالحرب وصناعتها ، ووطنيتها من عدمها ، بل إننا سنرى إلى قدرة منجزهم على البقاء والإقناع ، وهو الأمر الذي نعتقد بعدم حيازته لتلك المقومات المهمة التي تجعل من الأدب " أي أدب " مهما على الدوام في نصوص كانت تحتفي بالدم وتقمه في قضية فنية صرف ..

فيما تنظر المؤسسة ذاتها بعين الريبة لنصوص رعد عبدالقادر وزاهر الجيزاني وعبدالزهرة زكي ويحيى البطاط وخزعل الماجدي وحמיד قاسم وسلمان داود محمد وغريب اسكندر وغيرهم .. حتى وإن نشر منجزهم على استحياء في دوريات وصحف المؤسسة ذاتها !..، لأنها " وأكاد اجزم في ذلك " ترى في خربشاتهم ضدا نوعيا يقلق ويزعزع الخط الأفقي المرسوم بعناية فائقة من قبل المؤسسة .. تلك التي تريد صوتا واحدا ومعنى واحدا ورؤية واحدة ، وإنها لن تؤمن بأصوات وخربشات من قبيل " دلال الوردية " أو " هذا خبز " أو " شاحنة البطيخ " أو " سواد باسق " أو " صقر فوق رأسه شمس " الخ ..

انه هذيان وخروج عن القيمة الواحدة التي يراد لها الشبوع ، مثلما يراد لبنية الهذيان هذه أن تصمت أو تتوقف لأنها نشاز في إيقاع منابرنا وأنها لا تمثل روح عصرنا الثقافي المعلى والثابت في احتفاءات الخراب والرصاص والدم الذي يملأ الأزقة والبيوت باعتبارها ساحات وغى أسوة بصحارى وطننا المصطرة بالقتال الكثيف والمجنزرات !!

إسماعيل وحسن ناصر ولؤي حمزة عباس وعدد قليل آخر .. إنها كتابات الضد النوعي وأن طبعت بالفتناتازيا كتورية تنسجم مع كتابات تظهر في الدوريات والصحف العراقية وعلى مرأى ومسمع من المؤسسة والتي ترى فيها هذيانا من نوع آخر لا يشكل خطرا ثقافيا على الخطاب السائد !

ما أريد أن أصل إليه هنا ، هو أن الكتابة عن الحرب أخذت وجوها عدة ، لا يمكن للباحث أن يختزلها بالتعبوي والدعائي ، بل ولا يمكننا النظر إلى أدب الحرب إلا من خلال النموذج المشرق الذي نذكر ببعض منه .

ثمة فهم مغلوطن لأدب الحرب في النقدية العراقية عموما ، يتجسد بأسقاط هذا المفهوم على الكتابات التي تحتشد فيها مفردات من قبيل : الرصاص والقتال والقنبلة وغيرها من مفردات الحرب التقريرية الشائعة في الأخبار أو الميديا عموما ، وكان النقد يتجه إلى ذات السياق الذي يتجه إليه الإعلام ، والذي يتعامل بطبيعة الحال مع المرئي والإخباري وليس الفني أو التعبيري أو المجازي والبلاغي ، وصولا إلى الأنساق الثقافية التي تقوم بتحليل مدونات التعبير الأدبي المختلف والمغاير ، وهي وظيفة النقد الرئيسية ، متناسيا هذا النقد إن الحرب و" أدبها " بطبيعة الحال يحتاجان إلى فحص ومعاينة دقيقين ، خاصة إلى الجوانب النفسية التي تدفع بمنتجي النصوص إلى الكتابة بهذه الطريقة أو تلك ، أو بهذه الرؤية وسواها ، وهذا هو الإجراء الحقيقي والدقيق لموضوع الكتابة عن أدب الحرب الذي نزع منه انه في جوهره ، الضد النوعي المتمثل بالكتابة المناهضة لها ولقبحها وتفاصيل رعبها وانكسارات الإنسان إزاءه ..



الضد النوعي لمفهوم أدب الحرب كان متنا بكل المقاييس ، ولم يكن هامشا على الإطلاق ، وبوسعنا الان دراسة حيثياته وسماته وملامحه من خلال مساحات هذا الضد الذي يمكننا اعتباره أدب حرب .. بل انه هو صوت انعكاس الحرب الحقيقي ورؤيتها الفاحصة ونتائجها الكارثية ، وليست الحرب في نمط كتابات الوصف والتهافت للموت والدم والعنف ..

إننا إذن إزاء إشكالية مفهومية بسبب تراكم الكتابات التي تعنى بموضوعة الحرب ، والتي رسخت هذا المفهوم في ذهنية القاريء ، ساحبة البساط من كل ما سواها ، إذ لا يمكن لتوصيفنا " الضد النوعي " أن يكون مقتنعا ، ما دمنا نستحضر في هذه الرؤية ، الحرب بوصفها مشهدا قتاليا ضاجا بأصوات الذبح وإجراءاته وقد عززته الميديا منذ ثمانينيات القرن الماضي ، ومن ثم في التسعينيات وما تلاها وصولا إلى الحرب الأخيرة التي " انتهت " بسقوط الديكتاتورية واحتلال العراق ، ومن ثم استقلاله وفوضاه على هذا النحو .

هذه الإشكالية في المفهوم ستدفع بالحديث عن أدب الحرب ، إلى التعبوي والدعائي فقط . ، وتستثني بقساوة فكرة الحديث عن ضديدها النوعي ، بسبب اقتران فكرة الحرب والتعبير عنها " ثقافيا وأدبيا " وفق الأنساق التي أرادت لها المؤسسة أن تكون " هي وليس غيرها " من يروي الحكاية الفنية عن كل ما جرى وما انعكس عنه في محنتنا اليوم من فقدان للرؤية الصحيحة . إن من يلبي مطلب المؤسسة " القديم " في الدعائي ، هو المنتج الذي يقرأ المرحلة اليوم من خلال وجهها البائس ، وجه الحرب وقرع أصواتها الكبيرة والمنفرة على وجه الدقة ، دون أن يلتفت إلى وجهها الحقيقي الذي أفرزته كتابات مهمة في نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات ربما تقف في مقدمتها " كتب الاستنساخ " كوثيقة شاخصة ومهمة تنطوي على تحد كبير ، قرأت الحرب بتناغم كبير مع الألم الإنساني الذي خلفته ، وبذا تكون هي وليس سواها ما نعهده أدبا للحرب توصيفا وتحليلا وقراءة في ما خلفته من انساق مضمرة في الروح وفي الوجدان ..

ثمة أيضا ، الضد النوعي في الرواية التي أراد لها خطاب المؤسسة أن تندرج ضمن بوابات أدب الحرب ، وقد أنتج هذا النوع كما كبيرا من روايات فارغة وغير جديرة بالقراءة .. ، ويمكننا عد الكثير منها وفق هذه الرؤية .. لكن ، هناك روايات صدرت عن ذات المؤسسة وهي قليلة إلى حد ما ، مثلت الضد النوعي ، ويمكننا قراءة أدب الحرب وانعكاسها المرير من خلالها ، لا من خلال كمية الدعائي والتلفيقي .. نتذكر بوضوح هنا كتابات شوقي كريم وسعد محمد رحيم وحמיד المختار وهي كتابات للضد النوعي بامتياز ، مثلما نتذكر القراءة الفاضحة للحرب في القص العراقي علي يد صلاح زكنة ومحمد



سقوط التابو

مدخل للرواية السياسية في السعودية

محمد العباس

السعودية

المظاهرات العمالية التي حدثت في الظهران إبان الحركة النضالية المطالبة بتحسين أوضاع وحقوق العمال، مرحلة مقدسة في التاريخ والوجدان الوطني. فمازال بعض الذين شاركوا في تلك الاحتجاجات يحتفظون بقطع من القماش المهترئة مما تبقى من العلم الأمريكي الذي تم إنزاله من على سطح القنصلية الأمريكية وتمزيقه، وكأنهم لا يريدون أن يغادروا حلمهم. وربما يكون الكائن الرومانسي، الذي يصر على الإحتفاظ بتلك النتف البالية كتذكّار، مجرد حالم يعيش أوهام الماضي، ولا يمتلك من مواصفات المناضل السياسي ما يكفي لتخليد سيرته. ولكن الذي لا شك فيه، أنه يختزن داخل قلبه تذكّارات من الأحزان والآلام والآمال جديرة بأن تروى هذا الحالم الذي يبدو مبالغاً في فكرة تجسير راهنه بماضيه من خلال قطعة رهيفة من القماش، ينتمي إلى سلالة أصيلة من الحالمين البسطاء، الذين يمكن أن تكون حيواتهم مادة روائية على درجة من الخصوبة والجاذبية بالنسبة للروائيين، فالتاريخ لا تمتلكه النخبة، وبالتالي لا يفترض أن يكتب من وجهة نظرهم فقط. وهذا هو الممكن الجمالي الذي يدفع عبدالرحمن منيف الروائيين ناحيته، لإرساء مجتمع ديمقراطي، تكون فيه الرواية إحدى آليات التصعيد بذلك الإتجاه، فيما سجّله من (ملاحظات حول الرواية العربية والحدّثة). حيث يفترض بصفته أحد الآباء الروحيين للرواية السياسية في العالم العربي (أن يكون الروائي المعاصر جزءاً من حركة تاريخه ومجتمعه، وهذا لا يتم إلا من خلال الالتصاق بالناس والاحساس بمعاناتهم ومعرفة مشاكلهم وهمومهم) وليس من الضروري أن يبالغ الروائي في التماس المباشر مع قضية سياسية، ليحقق معادلة الإلتواء الفعلي إلى الحركة التاريخية الإجتماعية، بقدر ما يفترض أن يقترب من القضايا الإنسانية، التي تعادل المعنى اليومي أو اللامباشر للممارسة السياسية، لتقوم روايته مقام الضمير. وربما لهذا السبب اعتبر واسيني الأعرج رواية (ترمي بشر) الفائزة بجائزة البوكر في طبعتها الثالثة، بأنها رواية سياسية بامتياز، وذلك في مقال

يصعب بالمقابل تصور وجود رواية سياسية بدون أن يكون عصبها مشدودا إلى جاذبية شخصية المناضل السياسي، الذي يشكل قيمة مهيمنة بالمعنى النقدي، إذ يفترض أن تختزن شخصيته دلالات كبرى تتقاطع عندها العناصر الشكلية كافة، وتتنظم الأحداث بموجب فاعليتها، كما تعطي النص الروائي بعده الحكائي، بمعنى أن النص يقوم على سطوة حضورها ونموها، وبالتالي يكون القارئ تحت تأثيرها. ومن خلالها يمكن إكتشاف آراء ومواقف الروائي، على اعتبار أن شخصية المناضل السياسي لا تنفصل عن الوعي الذي أنتجها، وبالتالي يمكن التعاطي معها كأحد أهم المداخل الحيوية للاقترب من واقع وطموحات ومعتقدات الرواية السياسية في السعودية.

المناضل السياسي ليس مجرد شخصية عابرة في النص الروائي، بل هو جوهر العمل الذي يتموضع في صميمه، بما شكله من امتداد طبيعي لجاذبية الشخصية وسلطانها المعنوية التي تفرضها على الشخصيات. وهو إما أن يُستمد من الواقع أو يتم اختلاقه. أو ربما يعاد تركيبه وفق مزيج فني من الواقعي والمتخيل، أو من المعاش والمعلوم به. وهو خيار يطرح إشكالية مرجعيات الروائي، ووعيه الذاتي بنموذجه المراد توطينه في النص، بمعنى أن الأحداث التي يعبرها بطل الرواية قد تتقاطع مع سيرة الروائي، فتكون (سيرة ذاتية) ولو مموهة. أو قد تفارق حكايته لاعتبارات زمانية ومكانية ومضمونية فتكون بالتالي (سيرة غريبة) قابلة للتعديل والإضافة والتأويل، ووفق تلك الاعتبارات تتحدد طبيعة وظيفته ومكانته داخل السرد.

هنا تكمن مفارقة على درجة من الأهمية فأغلب الروايات المعنية بالحدث والخطاب السياسي في السعودية، تلهج بمفردات الحرية، والسجن، والوطن، والحزب، والتنظيم، والثورة... إلى آخر منظومة القاموس النضالي لكنها تكتفي بالعناوين البراقة، ولا تتجراً، أو ربما لا تقدر على تفكيكها داخل النص، إذ لا تستدعي حالات نضالية بمسميات ومعالم واضحة، إلا بقصد التبرؤ منها، بل انها في الغالب تطوف حول التابو السياسي، لتتحدث عن نموذج نضالي من الزمن المنقضي، يتم اعتباره مجرد دليل متهاافت لسيرة جيل خائب، حسب منطوق أبطال أغلب الروايات، حيث يتسّد الماضي هذا النمط من الكتابة الروائية، ويرتهن النص للنزعة رثائية نكوصية، يستجلب بموجبها نموذج المناضل المنهزم من ذلك الزمن بطريقة توحى بانتفاء الفعل النضالي واستنفاد إمكاناته المستقبلية، كما يبدو هذا الهاجس صريحا في رواية (طوق الطهارة) لمحمد حسن علوان مثلاً، ورواية (رقص) لمعجب الزهراني، إلى آخر مظاهر البطولات المنهزمة والمنكسرة.

وهنا تتولد خطيئة كتابية أخرى لا تقل أهمية عن المفارقة السابقة، فالإفراط في الحديث عن الأمس بلغة ووعي اليوم، بالإضافة إلى ما يعنيه من مساءلة التجربة المنقضية، ووجود مشروع مبيت للإفلاق على الماضي بمعطيات الحاضر، يعني أيضا

نشره في جريدة الخبر الجزائرية، إثر فوز عبده خال بالجائزة بعنوان (البوكر العربية عودة الروح السياسية) رغم خلو الرواية من مفردات المعجم السياسي المتعارف عليه، وانتفاء وجود الشخصيات المناضلة، بمعنى أن سياقاتها لم تتقاطع مع ما يعرف بالبناء العلوي للسياسة كما يتمثل في الأحزاب والحركات النقابية، بقدر ما تضمنت روح الجدل السياسي، وملامح التجابه. الضمني بين مختلف الطبقات الاجتماعية. بهذا المعنى يمكن أن تكون كل محاولة روائية هي صيغة من صيغ الممارسة السياسية، إذ لا تخلو رواية من صراع يحيل إلى مظهر من مظاهر السياسي، على اعتبار أن الإنسان ثوري بطبيعته بالنظر إلى أنه يحب الحياة، ويتفانى في الذود عن معناها الذي يعادل وجوده. وبهذا المعنى أيضا يبدو البحث عن دليل ارتباط الرواية بالسياسة ضربا من العبث التأويلي، فهي منزرعة بعمق في كل الفنون، وهو اتجاه يمكن ملاحظته فيما شهدته الرواية في السعودية، في مرحلة ما بعد الألفين الميلادية من استحضار لافت للموضوعات والشخصيات السياسية بذرائع فنية وموضوعية مختلفة، كاستجابة طبيعية لموجة الحركات الإصلاحية والحقوقية، المتأنتية أصلاً من طوفان العولمة، لدرجة أن أغلب الروائيين بالغوا في تطعيم رواياتهم بلقطات سياسية لتعزيمها بمضامين جاذبة، وإضفاء طابع الإثارة فقط، وليس من منطلق توظيف فني للأحداث السياسية أو شخصها، أو هذا ما ينم عنه البناء الفني لمعظم الروايات.

أما الرواية السياسية بوصفها نوعاً، فلا يمكن الإقرار بوجودها في المشهد، ما لم تمتلك القدرة على الإقناع، بكل دلالاته المنطقية والفعالية، بمعنى أن تتعادل مقومات الخبرة الفنية مع شمولية ومعاني التجربة الواقعية، وهو ما يعني أن كل تلك الإشارات الرمزية الذاهة باتجاه تسييس الصراع داخل الرواية في السعودية، لا تغفو المشهد من إنجاز رواية ذات ثيمة سياسية واضحة المعالم، تحطم سياجات ذلك التابو، لتستحق التجنيس بمعناه الأدبي. إذ يفترض أن تقوم على (التسمية) أي التصريح بالحوادث والأسماء والوقائع التاريخية، وتشكيل لوحة شرف للنضال الوطني، راصدة بالضرورة لحركة الجماهير إلى جانب حياة الزعامات الوطنية، الأمر الذي يحتم أن تكون قادرة على الاضطلاع بمهمة تصوير مختلف النشاطات السياسية، وبث قيم ومفاهيم النضال، التي يمكن الوقوف على مظاهرها، ليس في التجمعات الحزبية، وتسيير المظاهرات، وطباعة وتوزيع المنشورات، بل حتى في المقاومة الكلامية، وتنظيم الاحتجاجات السلمية، وإبداء الرأي حول هاجس الحرية بمعناه الإنساني الأشمل.

الرواية السياسية قد لا تحتاج إلى تشكيل الملامح الطبوغرافية لفضاء السجن، أو كشف الدلالة المكانية لجحيم الزنزانة، أو حتى الإتكاء على قاموس السجلات السياسية اليومية ولكن

محمد العباس

سقوط التابو

الرواية السياسية في السعودية



أن المناضل السياسي اليوم إما أنه لا وجود له ولا جاذبية ولا سطوة، أو أن الروائي غير قادر على التقاط النماذج الفاعلة وتأويلها في السرودات، حيث يلاحظ انتفاء وجود البطل المحايث للحظة في مجمل الروايات، وغياب مفهوم البطولة كدلالة على الهزيمة التي يتحرك بمقتضاها فصيل من الفاشلين، ويمثلون دور الأبطال.

كما يلاحظ أيضاً، أن نموذج المناضلة السياسية لا محل لها في وعي الروائيين والروائيات، إذ لا تحضر إلا كظل باهت للبطل الرجل، باستثناء (هيفاء) بطلة رواية (الرياض نوفمبر ١٩٩٠م) التي تتميز بنفس نضالي رمزي، لكنها لا تمارس النضال السياسي بمعناه الحقيقي. بل أن الروائيات في السعودية لم يقاربن الرواية السياسية، إلا من خلال تضمين رواياتهن بإشارات عابرة لا تنم عن وعي أو أهمية بالشأن السياسي، ولا تشير إلى رغبة حقيقية لتخفيف ذكورية التجربة النضالية.

حتى المظاهرة الشهيرة المطالبة بقيادة النساء للسيارات في السادس من نوفمبر ١٩٩٠م، التي أرادت من خلالها مجموعة من النساء إبداء بعض التحدي بتظاهرة عبر طريق الملك عبدالعزيز بالرياض، والتي تعتبر هي الأخرى انعطافة

نضالية على درجة من الإثارة والتقديس في الوجدان الوطني، لم تستثمر كما ينبغي لتجسيد شخصية نضالية نسائية تليق بالواقعة وأهميتها التاريخية، رغم أن الحدث الذي احتل مساحة هائلة في السجلات اليومية، كان حاضراً بكثافة في سلسلة من الروايات، كمادة خبرية، أو تزيينية للسرد، إذ تم توظيفه روئياً للإخبار فقط عن الواقعة، واختبار ما تحاوله مختلف الأطراف المتصارعة من استعراض لمظاهر القوة والحضور، حيث أورده يوسف المحيميد في رواية (القارورة). وجادله فهد العتيق في رواية (كائن مؤجل). كما اتكأ عليه سعد الدوسري في رواية (الرياض نوفمبر ١٩٩٠م). واستثمره إبراهيم الخضير في رواية (عودة إلى الأيام الأولى).

أما (المجاهد) المنتمي لحركات الإسلام السياسي، والذي يعادل (المناضل) بمقتضى قاموس الحركات اليسارية والقومية،

فلم يتم تجسيده في الروايات الحديثة إلا كإرهابي، وبصورة مسطحة، مع زعم واضح بأن التفاصيل المسرودة مستتلة من الوقائع، أو هي حكاية من داخل الجماعة المتطرفة، إذ لم يتم -مثلاً- تشكيل نموذج روائي مقنع من واقع احتلال جهيمان للحرم المكي الشريف بمائتين من المسلحين، في العشرين من نوفمبر سنة ١٩٧٩م، وما تولد عن ذلك الحدث المأساوي من متوالية عنيفة تمثلت في تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر في أمريكا، وتفجيرات الثاني عشر من مايو، والثامن من نوفمبر عام ٢٠٠٣ في الرياض، كما يتبين هذا الاتجاه التبسيطي في رواية (الإرهابي) لعبدالله ثابت. ورواية (الحمام لا يطير في بريدة) ليوسف المحيميد. ورواية (عين الله) لخالد المجحد، وهكذا. وكان الروائي قد تبنى المروية الرسمية، أو ربما لا يمتلك إرادة التوغل في أعماقها ودلالاتها، أو أداة دحضها، أو مقابلتها على الأقل بمروية موازية، وهو تنازل مخير، يجعل من روايته مجرد ملحق تفسيري لما تنبئه الآلة الإعلامية.

أن ينهل من الحروب مثلاً، أو الحديث عن حركات تحررية مقاومة للإستعمار وهكذا، وبالتالي فهو لا يغترف إلا من التجارب المجهضة .

بموجب تلك المحدودية في الرؤية والتجربة يعود الروائي إلى مرجعيات معرّفة، فواقعة الإضراب العمالي المقدسة مثلاً، يتم التذكير بها من وجهات نظر مختلفة، من خلال الإسم المموه لأحد رموزها (خالد البعيد) في رواية (شغف شمالي) لفارس الهمزاني، أو من خلال ما يحاول أن يقوله (جابر السدره) عن التاريخ الغامض للرمز (سميح الذاهل) في رواية (شرق الوادي - أسفار من أيام الانتظار)

رغم أن تركي الحمد لم يكتبها من منطلقات سياسية صرفة.

وكذلك، ما يرويه (حمدان) في (الغيمة الرصاصية) لعلي الدميني من ذكريات عن تلك الواقعة الأثيرة في نفوس المناضلين. وما حاول أيضاً عبدالله المعجل استعادته في (الغربة الأولى). ولكن كل هذه المحاولات تبدو تلميحية لا تصريحية. بل منقوصة ومشوشة، وتفتقر إلى الدقة والتفصيل السرد، بل يعوزها الاستطراد الذي يسمح لنموذج المناضل السياسي أن يحتل مساحته المستوجبة في السرد، وهو نقص يباعد بينها وبين المتطلبات الحقيقية للرواية السياسية .

الرواية السياسية في السعودية رواية مذعورة. وهو واقع إبداعى يمكن تفهم أسبابه، لأنها منبثقة في الأساس من بنية خوف وحذر، إذ تقترب من

حدود التابو السياسي لتحدث فيه بعض الشروخ، بعد أن استنفذ الروائيون تطوافهم حول تابوات الجسد والمؤسسة الدينية.

ولذلك تتخذ من منطقة المسكوت عنه مكانها ومبرر حضورها، كما يكشف وعي ولا وعي الروايات عن وجود سكتات وشقوق

ومنشأ ذلك الافتراق، على الأرجح، يعود إلى كون الرواية السياسية في السعودية تضطلع اليوم بدور يقوم على تجميع التاريخ النصالي من المرويات الشفهية، وتحاول تدوين المنسي من الشخوص والذكريات، لتفعيل تلك الحركة الاجتماعية التاريخية، وذلك الإفتقار الواضح إلى المرجعيات هو ما يفسر بهوت النماذج النصالية، وبساطة المضامين، الملفوفة في تلايب سرد على درجة من السذاجة والتبعثر والتشوش، وكأن الوقائع والرموز النصالية، التي كادت أن تنسى، لا تمتلك القدرة على الظهور مرة أخرى والتأثير في الأحداث الجارية المكونة للإبداع الجماعي .

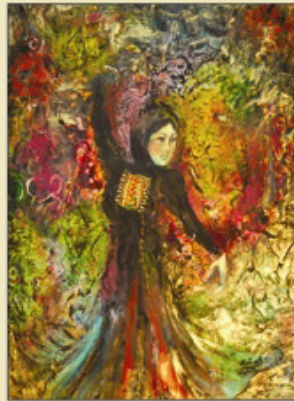
ولا شك أن الرواية السياسية في السعودية التي لا تمتلك تاريخها السحيق كجنس أدبي، ولم تتشكل بعد تقاليدھا الكتابية، تحاول أن تتغلب على الكثير من العوائق الموضوعية والفنية لتتمكن من طرح رؤية أمينة لجوانب هامة من الصراع، ولكنها غير قادرة، حتى هذه اللحظة، أن تقدم صورة مقنعة تليق بطبيعة المرحلة، أو كاشفة لتراكمات وعمق التجربة، ليس بسبب محدودية الأفق الديمقراطي المسموح لها بالتحرك فيه وحسب، وانخفاض منسوب الحرية التعبيرية والمعاشة على حد سواء، ولكن لأنها هي الأخرى تعبر صيرورة تشكلها الخاصة، التي تتناسب بشكل طردي مع حركة الحداثة الاجتماعية، بمعنى أنها في طور الإنكتاب، وبالتالي فهي لن تكون إلا منصاعة، في مرحلتها التأسيسية الآنية إلى إيقاع الحركة التاريخية، وخاضعة بالضرورة لوابل من الإرغامات الفنية والموضوعية .

أما الصورة الهشة التي يبدو عليها مناضلو الرواية السياسية في السعودية، فما هي إلا انعكاس طبيعي لهيمنة طقس الخوف على الروائيين، وضالة المادة المتعلقة

بالحركة النصالية، أو بمعنى أدق عدم توفر مرجعيات مادية في هذا الصدد، إذ لا تتوفر أدبيات سياسية كما تتمثل في كتب المذكرات مثلاً، أو الشهادات المتعلقة بالتاريخ السياسي، حيث تم إخماء آثار كل تلك الحقبة وطمسها في عالم النسيان، كما أنه لا يمكن للروائي في حالة تقليب مرجعياته السوسيو-ثقافية

معجب الزهراني

رقص



رواية

طوى

نظمه الكاتب

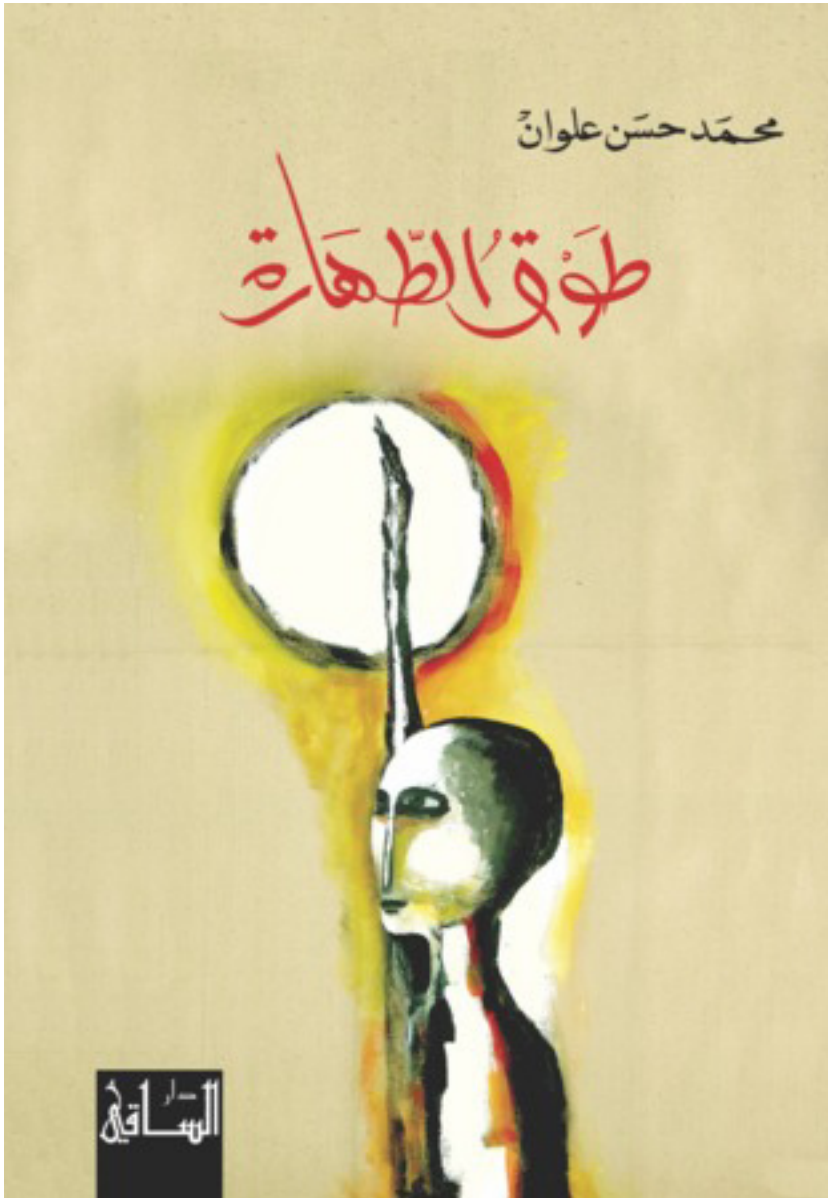
مؤهل سياسياً، يسكنه الخوف، أو يُميت نفسه بنفسه بالإفراط في الكحول والتدخين والأوهام والثرثرة، كما يتم رسم معالمه على المستوى الاجتماعي كشخصية معتلة، مشوشة، وغير مستوية نفسياً، وهي مواصفات مجحفة وغير دقيقة، لا تعبر عن جوهر الشخصيات النضالية، وعمق درايتها بالشأن السياسي، ومنسوب استوائها النفسي والاجتماعي والذهني، بقدر ما تتطابق مع شفاهايات المخيال الشعبي المتواطئ مع المروية الرسمية، التي تردد مقولات السلطة بوعي أو بدون وعي.

أما السبب فيكمين، على ما يبدو، في اعتقاد معظم الروائيين بأن إنجاز رواية سياسية يعني إما التلويح بإمكانية مقارعة السلطة، أو الانحياز التام لمشروعيتها، كما تكشف سياقات أغلب الروايات، والتنازل عن إبداء أي رأي ينم عن الاختلاف

غير معبأة بالكلام، الأمر الذي يفسر اعتماد الروائيين على لغة التموية، وابتعادهم القصدي عن الحاضر، حيث يزعم أغلب الروائيين أنهم يختصرون حكاية جيل في شخص، هرباً من استحقاقات اللحظة، وهو خيار موضوعي ينعكس بشكل مباشر على شخصية المناضل السياسي، فهو إما مراهق مغرر به سرعان ما يتوب عن مراهقته الثورية عند أول اصطدام مع السلطة، أو طالب يمارس نزوة النضال السوري خلال فترة دراسته في بيروت أو القاهرة أو أمريكا أو باريس، وبمجرد أن يعود إلى الوطن يتخلى عن أوهامه وينسحب ناحية مشاريعه الشخصية، ليلتحق بتجار المدن وسماسرة المال العام. وفي أحسن الحالات هو مجرد حالم تقتله أحلامه الرومانسية بسبب لواقعيته، وحماقته الدونكيخوتية فيقضي ما تبقى من أيامه مأزوماً بحمولاته الأيدولوجية.

السجن مظهر من مظاهر غياب الديمقراطية في المجتمع، وهو أداة ضغط مادية ومعنوية من أدوات السلطة لتأديب المناوئين لها، بالنظر إلى أنها هي الجهة التي تمتلك قرار استلاب حرية الفرد وتعقيمه، أو حتى إخراسه وتغييبه. كما تتبنى أدبياً ومادياً مسؤولية ذلك قرار تطويعه. وعند الاحتكام إلى صيرورة وبنية المتن الروائي، يفترض أن يكون وجود المناضل في السجن، دليل إدانة ضد السلطة، بشكل ما من الأشكال، لا محل محاكمة للحالمين والمتحزبين. وبالتالي يمكن أن يمثل حضور الفضاء السجني الكثيف، من الوجهة الروائية، أداة كشف لزمن سادته الإضطرابات السياسية.

ووفق ذلك الرصد لنظام العلامات، ينبغي قراءة دلالاته، بمعنى التعامل معه كإشارة إلى وجود بيئة نضالية، لا مجرد إحالة إلى حالات عصيانية فردية، أو نزوات سياسية غير ناضجة الملامح، لكن أغلب الروائيين يتعاملون معه كعزلة تأديبية للمناضل، أو فرصة لعودة ابن الوطن الضال إلى رشده الوطني، وكأن المناضل كما تستعرضه أغلب الروايات، مجرد كائن مارق، بحاجة إلى الإستتابة، بل تشي أغلبها بكونه خائناً لوطنه، أو مجرد كائن مفتون بثوريات (الأخر) العربي المزيفة، إلى الحد الذي تتم فيه تبرئة السلطة من مسؤولية سجنه وسلب حريته، وإلقاء اللوم على طابور من المتنفيين المزايديين على الوطنية، بعد تأثيم المناضلين والهزم بأحلامهم وعند فحص أساليب التذكّر والإستدعاء والتخييل عند الروائيين، بكل ما تحتمله أدائياتهم من إختلاف ممكن بين روائي وآخر باختلاف لغته وموقعه من الحدث المسرود، يتبين أن أغلبهم، عدا استثناءات ضئيلة جداً، يتفقون في نهاية المطاف على تجسيد المناضل في صورة كائن مهّدم وغير



النضالية من جميع جوانبها لتقدم صورة مرآوية لمختلف التوجهات، داخل حاضن ديمقراطي، هو بمثابة المقترح الممكن للتعايش، في ظل انعدام ذلك الأفق الحواري على أرض الواقع. ولكن المثير للحيرة هو عزلتها المزمنة داخل السياق الثقافي والحقوق، وانتفاء كونها محل المتخاصمين سياسياً، فالمتوالية الروائية السياسية لتركي الحمد -مثلاً- لم تتعرض للمساءلة سواء داخل النص أو خارجه من قبل أطراف معنيين بمفاهيم وإشكالات المرحلة التي تطرق لها، وأمعن في تفكيكها لدرجة الإخلال بالتجربة والشخص، وهو تمنع يؤجل إستواء المروية السياسية، ويعمق حالة الصمت، رغم ما يعلنه معظم الروائيين عن ضرورة قراءة التجربة، وما يحاولون تمريره من أفكار حول أولوية الكتابة في هذه المرحلة .

المهمة تبدو شاقة بالنسبة للروائي وهو يحاول استئلال الحكايات المتبينة على الشفاء منذ زمن نتيجة الخوف والإحباط واليأس، أو عندما يجهد لاستفزاز الذاكرات المطمورة بالنسيان، كما يستثير الضمائر المتمنعة عن الحضور والترافع عن جدوى النضال، وفي ظل موجة نكوص معلومة، لذلك يُلاحظ أن أغلب الروايات غير مدعمة بالوثائق، وغير معززة بالمعلومات الدقيقة، حول الحوادث والأسماء والتواريخ، بل أنها تتأى عن التسجيلية تغليباً للكلام العمومي، حيث تنفّس الأفكار الفضفاضة، على حساب الوقائع، فهي أقرب إلى الخطاب منها إلى الحدث. وهو أمر يمكن تفهّم مبرراته مرحلياً، عند الروائيين الذين يعتمدون تذهين الرواية، نتيجة انعدام التجربة وانتفاء الممارسة، ولكن ليس من المقبول أن تستحوذ تلك النزعة التمويهية التعميمية عند روائي التجربة والخبرة، أي أولئك الذين عاشوا بالفعل مرحلة النضال وأسسوا لأبجدياتها المادية والمعنوية .

إن استدعاء رمزية وشخصية جمال عبدالناصر في معظم الروايات كنموذج نضالي، قد تعني في جانب منها محاولة لاجداد صلة مع حركات النضال العربية، وتجسيد وحدة النضال، من خلال إبراز ذلك الأثر الساطي، الذي يتضاعف مع كثرة التطرق لرموز النضال القومي، كما يستظل بقامته فؤاد الطارف في (شقة الحرية) وهشام العابر في (ثلاثية الأزقة المهجورة) وربيدي السالم الرديني في (عودة إلى الأيام الأولى). أو كما يتم التّمين باسمه، حتى في الروايات التي لم تُكتب وفق تصور سياسي، كشخصية (جمال السورجي) مثلاً، في رواية (جبل حالية) لإبراهيم مضواح الألمعي، بالإضافة إلى طابور طويل من مناصلي الرواية السياسية في السعودية المفتونين به .

ولكن القراءة العميقة لذلك الإستحضار الكثيف والدائم، يفيد بأنه ليس سوى حيلة سردية لعدم تسمية المناضل الوطني، واستظهار منجزاته، وفي هذا التغييب الوعي تبخيس لقيمة المناضلين الوطنيين، وتقليل من إسهامهم، وتقديم ما يشبه الدليل

مع مشروعها، خصوصاً في الروايات المكتوبة بنزعة ثقافية تتم عن وهم نخوي بأهمية رأي كاتب الرواية في الأحداث والتحويلات السياسية الجارية، إعتقاداً منه بأن روايته التي يعرضها كصك توبة أو استرضاء، ستسمح له بإعادة التמוضع على مسافة أقرب إلى مفاعيل السلطة، كما تكشف رواية (رقص) لمعجب الزهراني -مثلاً- عن هذا البعد بمنتهى الوضوح، بما تحمله من مراجعة فكرية لمراحل اضطراب العلاقة بين المواطن والسلطة، وما تقترحه من تصورات كحل لإشكاليات الدولة الحديثة، وكأنها تقترح إزاحة الكتابة الروائية السياسية عن ذلك السياق التجاهي مع السلطة النمطية .

اللحظة الديمقراطية أخذة في الإتساع، ولكن التعبير الروائي عنها لا يزال على محدوديته، أو ربما لا يمتلك الروائيون الرغبة، أو القدرة أصلاً على إنقاط مهبتاتها، فهم يتعاملون مع مضائق الواقع حتى هذه اللحظة، وبيالغون في مدهانة السلطة واستعطافها، رغم أن الواقع فيه من الذوات النضالية الفاعلة، التي تتكئ على تاريخ من الإنجازات والبطولات، ما يكفي لأن تكون مرجعيات ملهمة للروائيين، وتمتلك من الرصيد والخبرة ما يؤهلها للحضور في الروايات كنماذج نضالية، إذ ليس من المنطق أن تنتهي أغلب الروايات بتوبة المناضل عن فكرة النضال، عوضاً عن ترميم أخطاء التجربة، باستثناء (سهل الجبلي) الذي أراد علي الدميني من خلاله تجسيد معنى البطولة الجماعية ومفهوم المجالية النضالية في روايته (الغيمة الرصاصية). وكأن معظم الروائيين لا يحبون أبطالهم، حيث يبدون بعض التعاطف معهم. أو الشفقة عليهم، ولكنهم لا يتبنون أحلامهم، وبالتالي ينتازلون عن رسم الظلال الإنسانية لشخصياتهم، وتوطئتهم في النص كشخصيات قابلة للاتصاق بالذاكرة، وتوسيع معياريته.

الفعل النضالي :

الرواية السياسية تنتمي بالضرورة إلى نسق الكتابة السياسية، المبنية على أطروحة تعتمد بلاغة المحاجة والإقناع، أو تقديم رؤية عمادها الإغراء بأهمية القيم، والمبالغة في إمكانية تغيير العالم، إنطلاقاً من الواقع، مع مراعاة أنها يمكن أن تزدهر من خلال ارتباطها بتاريخ سياسي وطني مليء بالصراعات الأيدلوجية. ومن هنا تأتي أهمية فحص الرواية السياسية وهي تعيش صيرورة تشكلها، فأهميتها تنبع من حيث كونها تضطلع اليوم بمهمة تأريخ الفعل الوطني، وتأسيس مروية شعبية موازية، وليست بالضرورة داحضة للمروية الرسمية، أي تشكيل ذاكرة أو معجم يضم المناضلين بأسمائهم ومختلف توجهاتهم، الذين يشكلون رافداً للنضال من أجل مجتمع متقدم تسوده القيم والحقوق .

ولا شك أن بإمكان الرواية السياسية في السعودية، بل أن مهمة من مهماتها، هي إثارة الجدل، والتصدي لما تبعثر من التجربة

بقدر ما يفترض الإشتغال على رواية مهمتها سرد الحقائق، واستحضار الوقائع كما حدثت، مع إبداء موقف جدلي إزاء ما حدث، لأن هذا هو الكفيل بجعل الرواية في السعودية ركيزة من ركائز التغيير بمعناه الشامل.

معظم المناضلين في الرواية السياسية في السعودية لا يلهجون بمعاني الحرية ورحاباتها، بقدر ما يراودون أنفسهم دائماً بالاستقالة الطوعية عن النضال، كما فعل (سليمان) بطل (الرياض نوفمبر 1990 م) أو كما تاب (بدر الشراحي) بطل (عين الله) بشكل استسلامي عن أوامره الجهادية.

ومن ذات المنظور تراجع (سليمان السفيلاوي) بمنتهى البساطة عن مغامراته الجهادية في (الحمام لا يطير في بريدة). وكذلك ارتد (سعيد) بدون أدنى أسف في رواية (رقص). أما (هشام العابر) فقد انشق بشيء من التشفي في رفاقه على وعيه في (أطياف الأزقة المهجورة) فيما انسل (فؤاد الطارف) من الحياة الحزبية، بانتشاء صريح في (شقة الحرية) إلى آخر سلالة التائبين أو المستتبين هؤلاء الأبطال المحكوم عليهم بالإنجراح بدون أن يُصابوا بشظايا المواجهة، هم في الغالب بدون سمات ثورية أو قتالية، مقابل امتلاء عقولهم بالأفكار والأيدولوجيا التي تفوق مستوى أعمارهم ومهماتهم الحزبية. إذ لا يجرؤ أحد منهم على التفكير بالهرب من السجن، ولو من منطلق التمني والتوق إلى الحرية، وهو تمنع يخصي الخيال الروائي. ولا أحد منهم يتكلم عن تجربة النضال من المناطق الآمنة

في المنفى، وهو إمتناع يعني تأجيل سرد الحقيقة. ومن ينجو من قدر الإستتابة الحتمي، لا يحدث نفسه إلا بابتكار طريقة نكوصية للتوائم مع فكرة كونه مناضلاً أو سجيناً سابقاً، وتأهيل نفسه للتكيف مع المتغيرات والكف عن الأحلام. وهي مفارقات مربكة، تقتضي البحث في سر اقتراب أغلب الروائيين إلى هذا الحد من التطابق مع المروية الرسمية، لإعادة موازنة تجربة كتابة الرواية السياسية.

تلك الكتابة المغلوطة الناقصة، التي تحمل المتلقي وزر

المجاني على هامشية المناضل الوطني. أما الحديث الدائم عن النضال في المنافي فيحمل في طياته دلالة التهرب من التماس مع جوهر النضال داخل المكان المفترض خوض المعركة فيه، وبالتالي فهو يعكس ضحالة الرؤية السياسية عند الروائيين لطبيعة العلاقة بين القضايا الوطنية وحواضنها القومية.

كذلك يمكن تأمل الإطلاقات الحيوية واللافتة لشخصية ورمزية الملك فيصل كمعادل ملكي لحضور جمال عبدالناصر، حيث تم اختصار عهده الصاخب بالأحداث والتحولات في مزوجة (القبضة الحديدية وبناء الدولة الحديثة) كما وصفته أميمة الخميس في روايتها (البحريات). وكما حاول معجب الزهراني

أن يعمق هذا التفكير، في روايته (رقص) من خلال بطله (سعيد). وهو اختزال مخل، يتغاضى الروائيون بموجبه عن تداعيات المرحلة، وتعتيقاتها السياسية، بالقدر الذي يتم فيه تبخيس رموز التغيير حقهم النضالي، فالصراع لا يمكن اختصاره في الانتصار للنظم الملكية على حساب الجماهيريات الصاعدة آنذاك، بالنظر إلى وجود إشكال صريح حول مفاهيم الحرية والتنمية التي يشكل الإنسان مرجعيتها، ولذلك تبدو مرادفات تركي الحمد في ثلاثيته لتبرئة السلطة من أزمة الثقة المتبادلة، وإلصاق تهمة قمع الحريات بالمتنفذين، مجرد محاولة يائسة، وغير مقنعة، بل ظالمة ومحبطة لطابور طويل من المناضلين، عند الإحتكام إلى المفاهيم الإنسانية، ومشروعية الكتابة الروائية بمعناها السياسي.

الرواية السياسية الناقدة لمفاعيل السلطة تدفع بالأدب الروائي إلى

مكان الصدارة، كما تحرر طاقته الإبداعية على المستوى الفني والموضوعي. وعليه، ينبغي ألا تجنح الرواية السياسية في السعودية لمراجعة المرحلة الأتلة بعين واحدة، وأن تتجاوز مرحلة سرد الوقائع بنصف لسان، بمعنى ألا يكتفي الروائيون بإدانة القهر، واستهجان قمع الحريات بعبارات وصفية رخوة تموت بمجرد الإنتهاء من قراءة الرواية.

وبالتأكيد ليس مطلوباً منهم تببيض تاريخ أبطالهم، أو التغاضي عن أخطائهم الأخلاقية، ولا تبرير ممارساتهم الحزبية،



وتبريراً للراهن، بل هو فعل وجود يختصر إحساس المجموع
بالمكان، ويعكس بالضرورة وعي الكاتب بالفعل الروائي كفن
ومضمون، فمجرد وجود مفردة تشير إلى النضال السياسي في
بنية السرد، ينبثق الإحساس العبقري بوجود كائن ملهم، يمكن
أن يؤدي دوراً جمالياً استثنائياً، داخل الحدث الإنساني، بكل
تجلياته السياسية والاجتماعية والثقافية.

اعوجاجها، ينبغي تعديل مساراتها، وذلك برصد التجربة
النضالية من جميع جوانبها، وسرد الوقائع من خلال رواية
سياسية واعية، ومؤثرة بالضرورة في الحياة الفكرية
والاجتماعية، يتم بموجبها توثيق ارتباط الكتابة الروائية بالتاريخ
السياسي، كما يتم الإفصاح من خلالها عن حقيقة أن المناضل
ليس مجرد دليل على رومانسية الزمن الماضي وخيباته، كما
تحاول أغلب الروايات تقديمه بهذه الصورة، توليدا للحسرات،





السرد الروائي والوثيقة غرناطة انموذجا

فؤاد اليزيد

المغرب

١- السرد الروائي.

بإمكاننا أن نعد الرواية التاريخية، كجنس عربي حديث، على المكتبة العربية. هنالك مثلاً، محاولات لهذا الجنس الأدبي الروائي، نجدها عند الكاتب الروائي نجيب محفوظ في منتصف القرن العشرين، كما نجدها بشكل متطور عند الكاتب جورج زيدان. لكن هذا الموضوع ليس من اهتمامنا الآن. أما ما نقصد به في هذه الدراسة، هو الرواية التاريخية التي تتخذ لها مسرح الجغرافية العربية الإسلامية، أو موروثة الحضاري، كنقطة انطلاق للسرد الروائي. ونخص بالتحديد تلك التي تفد علينا وما تزال، من خلال مصادر لغوية أجنبية، سواء كانت مكتوبة باللغة الفرنسية، الإنجليزية أو الإسبانية أو غيرها. وهنا أيضاً نجد أنفسنا أمام فئتين من الكتاب: كتاباً أصولهم عربية أو إسلامية، يمارسون كتابة الرواية التاريخية انطلاقاً من اللغات الأجنبية، وآخرين أصولهم أجنبية، يمارسون هذا الجنس نفسه من الرواية التاريخية. وبإمكاننا أن نسوق بعض الأمثلة بهذا الخصوص: (طبيب طليطلة) (مات كوهن)، (سارة القرطبية) (رولاند كوس)، (أسد طليطلة) (كلود أندريه بيرت)، (سلطانة ألمرية) (لـرجين كوليو)، (صلاح الدين فارس الإسلام) (جبرالد ميسادي)، (صلاح الدين) (لـلاري.ت.كريست). كما نجد في المقابل، (ليون الأفريقي) (لـنجيب معلوف)، ثلاثية غرناطة (لـرضوى عاشور)، (صلاح الدين) (لـفرح أنطون)، (زفرة المغربي) (لـسلمان رشدي) و (في ظلال الرمان) (لـطارق علي). ومن كل هذا العرض المختصر، ننتقي رواية واحدة كنموذج لدراستنا، ألا وهي رواية "في ظلال الرمان" لكتبتها طارق علي. والكاتب هو روائي وصحفي باكستاني الأصل، بريطاني الجنسية. ولد في (لاهور) سنة ١٩٤٣م، وانخرط في الحزب الشيوعي التروتسكي سنة ١٩٦٨م، وظل عضواً فيه لغاية الثمانينات، حين انفسخ الحزب، فاعتزل هذا الجانب النضالي، واكتفى بمساندته لحزب (طوني بين)، ذي الاتجاه اليساري المتطرف. وللرجل مواقف السياسية، ومواقفه الأدبية وتراثه النضالي، بل و

حتى الصحفي. ونحن في هذه المقاربة لا يعنينا من كل هذا، لا الحكم على عقيدته الماركسية، ولا على مواقفه السياسية، وإنما الذي يهمنا منه في هذه الأثناء، هو الكاتب الروائي، وبالخصوص، روايته الأولى التي صدرت له باللغة الإنجليزية ونقلت إلى الفرنسية تحت عنوان (في ظلال الرمان). ولقد قام بنقلها إلى اللغة العربية (د. إبراهيم السعافين). وتعد هذه الرواية

لدى الكاتب، هي الأولى من سلسلة خماسية، نشرت منها لحد الآن: (كتاب صلاح الدين)، (امرأة حجرية) و(سلطان باليرمو). وصدر له مؤخراً، كتاب تحت عنوان (اصطدام الأصوليات).

إذن فبخصوص الرواية التي نحن بصدد دراستها (في ظلال الرمان)، بإمكاننا أن ندرجها بدون أي تردد، في خانة الرواية التاريخية. وملخص هذه الرواية باختصار، ذاك القدر التعيس الذي تسلط على أسرة (بنو هذيل). وهذه الأسرة تنحدر تاريخياً من أصول أموية. وتواجهه بشرق غرناطة الأندلسية يعود إلى عدة قرون. والرواية تصور حالة هذه الأسرة قبل تشتيتها وطردها من الأندلس، التي عادت إلى حوزة النصارى سنة ١٤٩٢م. والرواية ترسم الخطوط العريضة لهذه الأسرة لغاية انتفاضتها بعد ١٤٩٩م وذلك بسبب

الضغوط التي كان يمارسها عليها رئيس الأساقفة آنذاك الكاردينال (خيمينس دي سيسنيرس). وأحداث الرواية تتلخص في سلالة فريد الهديل، مؤسس القرية التي تحمل اسمه. وهذه الأسرة التي اخترع الكاتب تشكيلتها، ترمز فيما ترمز إليه، إلى الأعراق والديانات التي كانت متعايشة في الأندلس. فابن فريد، جد عمر، كان قد تزوج من خادمة مسيحية أنجبت له ولداً، اعتنق المسيحية فيما بعد. وكان قد عاش أيضاً يهودية أنجبت له

ولدين: أحدهما ابن حسد الذي كان يعمل بستانيا لدى أسرة عمر. والثاني، كان قد التحق بالجيش المسيحية المنتصرة، وأصبح قساً في صفوف الأساقفة. وابن زيدون المعلم، هو الآخر ينتمي إلى هذه الأسرة. وكانت أمه تعمل كخادمة لدى آل الهديل. وأسرة عمر بن فريد، التي تشغل من الرواية المحور الأساسي، كانت تتألف من الأب، الذي كان يسعى إلى اللجوء إلى الحوار مع المنتصرين، وابنه زهير، الذي كان قد صمم على الجهاد، لاعتقاده بأن عودة العبقورية الإسلامية ممكن.

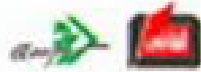
بينما رحلت ابنته هند صعبة زوجها إلى تونس، بحثاً عن تراث الأجداد. وباختصار، إذا كانت شجرة الرمان، ترمز إلى التعددية التي كانت تعيشها الأندلس، فاقتراع جذورها، يصبح ضرباً من التعصب وعدم قدرة الديانات، كما الثقافات على التعايش. فالكاتب وضع في هذا السياق، خطاباً مبدئياً بنى عليه قاعدة روايته التاريخية. ولا يخفى على القارئ، أن الكاتب يحاول قراءة صراعات الحاضر على ضوء تجارب الماضي، منبهاً إلى هذا الصراع الأنّي، الدائر بين الغرب المسيحي والشرق الإسلامي. إلا أننا من خلال استقراءنا للنص الروائي الفرنسي، الذي اعتمدنا عليه كمرجع، تبين لنا بأن المحاولة الروائية، هي بالدرجة الأولى

محاولة استفتان. أي أن المسألة التاريخية قد تحولت إلى حالة استعطاف رومانسي. فالقارئ، الذي ليس له أي إلمام بالمسألة الأندلسية، خصوصاً القارئ الأوربي، الذي لا تعنيه هذه المسائل في شيء. تصله هذه الرواية و يقرأها في إطار القراءات العجائبية، المثيرة لرومانس الشرق المنقرض. ولسنا نبالغ والحالة هذه، في القول، بأن القراءة تتم في أجواء استشراقية، مفعمة بالسحر والبطولة والغراميات. فهل الرواية تظل في هذا

أمين معلوف

ليون الإفريقي

رواية



المضمار تاريخية، أم أنها تخرج عن سياقها التاريخي، لتنزلق إلى حدائق التشويق الرومانسي. (انظر بهذا الصدد، كتاب الإستشراق، لإدوارد سعيد). فلنتوقف قليلاً قبل المتابعة، ولنقدم تعريفاً أكاديمياً لما نسميه وننعتّه، بالرواية التاريخية. تعرف الكاتبة والأديبة (رولاند كوس) الرواية التاريخية في

دفاثرها البيداغوجية، طارحة السؤال التالي قائلة: "ما الرواية التاريخية؟" وتحجب قائلة: "إن مفهوم 'رواية' يعني وهماً وتخيلاً واختراعاً وإبداعاً من قبل الكاتب، أما 'التاريخ' فيعني أحداث ماضية، أي واقعا ماضياً. والآن إذا ما نحن زوجنا المصطلحين، تصبح المعادلة لدينا، تخيل، يضاف إلى حدث ماض، أي لا معنى! فالرواية التاريخية إذن، هي وهم وتخيل يتخذان من الماضي إطاره المرجعي، مع رغبة طموحة في المحايدة وإعادة البناء والتوضيح." وفي هذا الضوء، تصبح رواية طارق علي، التي سنبين تشكيلاتها الدفينة، مطابقة لهذا التحديد الذي ذكرناه أعلاه. فالرواية تتخذ من الإطار الماضوي الذي تؤرخ له بسنة ١٤٩٩ م مرجعها، إلا أنها تفرغ فيه مادة روائية وهمية، لا تعكس حقيقة الوثيقة التاريخية، ولا تستنطقها، بل تحملها كلاماً شاعرياً رقيقاً وتلبسها بأزياء غرامية وإباحية. فالرواية المشتملة على (٢٨٨ ص) لا تعتمد الوثيقة الرسمية كمرجع أساسي، حتى ولئن

كانت مؤشراتنا الحديثة صحيحة نوعاً ما. والقراءة الخطابية الخفية التي يعرضها الكاتب عبر أبطاله، هي الأخرى، لا تعكس الواقع الحقيقي للحدث التاريخي. فالسيد طارق علي يكرس معظم فصول الرواية [باستثناء الثلاثة فصول الأخيرة، التي لا تتجاوز ثلاثين صفحة] إلى تصوير قرطبة في قالب مصغر لأسرة الهذيل. أسرة أرستقراطية ميسورة، يعد رجالها

من وجهاء أشراف قرطبة. أسرة يتعاطى أفرادها للملذات والتفرغ للنزهات، لعب الشطرنج و الغراميات السرية بل حتى للعلاقات الجنسية المحرمة شرعاً، كجماع الابن لوالدته. ليس هذا فقط، فالمنتبع للرواية بأسلوبها المتداخل، والمتلاعب بالحواس والأحاسيس الرقيقة، لا يمكنه قط أن يتصور تلك

الكارثة التاريخية الكبرى، التي حلت فعلاً بهذه المملكة الغربية، كأخر معقل من معاقل المسلمين. فمسألة (الجلاء)، ليست سوى غطاء تمويهياً لأكبر الجرائم في حق شعب، بل أمة بكاملها. فالرواية تنزلق شيئاً فشيئاً، إلى عالم الفتن والغراميات والمؤامرات النسائية. وهي من ناحية أخرى، تسلط الضوء على شخصية تتمثل في شخص (الزنديق) الذي يلعب دور الملحد المتمرد على عادات الإسلام و المسلمين. بل لا يتوقف به الأمر بهذا الاستهتار والاستهزاء، بل يتجاوز به إلى عرض سورة (الكافرون) القرآنية قائلاً بأن الله قد كان ساهياً حين أوحاها، لأنه لا معنى لها. وهو بهذا الخصوص أخرج السورة من سياقها التاريخي المؤكد على خصوصية التوحيد للرسالة الإسلامية، حيث أنزلت رداً على مشركي مكة الذين كانوا يطلبون من الرسول محمد (ص) بأن يشرك إلهه مع آلهتهم. وقصد الكاتب بهذا، تمرير فكرته ضمناً، بأن الإسلام يرفض الحوار مع الديانات الأخرى، بينما العكس هو الصحيح. وفي هذا المناخ البغيض، ينهال الكاتب عبر أبطاله، باللوم على المسلمين محقراً شأنهم، ولم ينل في المقابل

من شأن الكاثوليكية المتطرفة، التي ستكون من وراء أكبر جريمة للتطهير العرقي في التاريخ. ثم إن أبطاله المسلمين، يصورهم في صورة منافقين باستثناء ابن زهير، هذا الذي سيختم آخر فصول الرواية كبطل فضل التمرد على الاستسلام. فالرواية من مبتدأها إلى منتهاها، باستثناء حالة الخوف من المجهول، ومحرقة الكتب التي ارتكبتها الكنيسة في شخص



المقدس في القرن الحادي عشر، والتي منيت بالفشل والهزيمة في القرن الثالث عشر، ولئن كانت من ناحية أخرى، قد عادت على الغرب الذي كان يعيش عصور الانحطاط، بفوائد حضارية كبرى، بعد احتكاكه بالحضارة العربية الإسلامية، التي كانت في أوجها تسود العالم آنذاك

٢- الحملة الصليبية الداخلية: وهي التي كانت تدور رحاها، داخل الممالك المسيحية، والتي لم تكن معلنة رسمياً، أي تدور في الخفاء نوعاً ما. ولقد انطلقت من كنيسة روما برئاسة البابا، مع بداية القرن الحادي عشر ميلادي إلى غاية مستهل القرن التاسع عشر، أي سنة ١٨٠٨م. وكانت تستهدف في أول الأمر، كل الأقليات الدينية المنشقة عن الكنيسة، للتحويل مع مرور السنين، إلى حرب علنية على كل من الأقلية اليهودية والمسلمين. وفي هذا المناخ الصليبي، استطاعت ملكة (قشتالة) إيزابيلا (١٤٥١-١٥٠٤م) بعد زواجها من ولي عهد (أراغون) (فرديناند الثاني)، توحيد مملكتيهما، وتوجيه الضربة القاضية للمملكة الأندلسية بالجنوب. ففي سنة ١٤٧٩م، توحدت المملكتين وراحتا في حصار متواصل لمملكة غرناطة، انطلاقاً من سنة ١٤٨١م، لغاية سقوطها. ولقد استطاعت أثناء هذا الزحف الصليبي، الذي كان يضم بين صفوفه، جيوشاً من مختلف الممالك المسيحية، احتلال كل من المدن التالية: مدينة (مالقة) سنة ١٤٨٧م، مدينة (ألمرية) سنة ١٤٨٩م، ثم أخيراً (غرناطة) سنة ١٤٩٢م. وبعد تسليم المدينة من قبل الملك أبي عبد الله علي بن حسن النصري، ضمت مباشرة إلى ملكية (قشتالة). وفي سنة ١٤٩٦م، منح البابا (إسكندر السادس) لكل من فرديناند و إيزابيلا لقب، (الملك الكاثوليكيان). ومن بعد وفاة إيزابيلا، ورثت ابنتها (جان أو خوانا) (١٥٠٤-١٥٥٥م) التي كانت تلقب بالمجنونة، مملكة قشتالة، في حين ورث (شارل الخامس) (١٥١٩-١٥٥٥م) عرش (أراغون) الذي ضم إليه عرش قشتالة فيما بعد، بسبب قصور الملكة (خوانا) لأسباب صحية. وهذه الأخيرة كانت من جهتها، قد أصدرت مرسوماً في حق (الموريسكيين) بوضع هلال أزرق، بحجم نصف برتقالة، على قبعاتهم كي يتميزوا عن باقي المواطنين. وحين تمت معاهدة تسليم المملكة من قبل الملك أبي عبد الله، خرج هذا الأخير متوجهاً إلى المنفى تاركاً وراءه مصير المسلمين، في معاهدة بينه و الملكين الكاثوليكيين، تشتمل على ٦٧ بنداً. وهذه البنود هي مجموعة شروط معاهدة التسليم، التي كانت تنص في أساسها، على تأمين المسلمين على دينهم، وأموالهم، ومملكاتهم، وأبنائهم و حرياتهم. وليس من المستغرب أن شروط هذه المعاهدة قد اغتصبت واخترقت بنودها، ولم يمر على نص عهودها وتوقيعها، سوى سبع سنين. وهذا لا يدهشنا بتاتا، فالتاريخ الصليبي حافل بمثل هذه الممارسات من قبل ملوكه و ساسته. وإذا كان بعض المؤرخين المسيحيين المتعصبين، يفرون من المسؤولية التاريخية، بإلقاء اللوم على المسلمين باعتبارهم كانوا السبب بانتفاضاتهم على المملكة،

(الكاردينال)، (خيمينس دسنسيروس)، كان كل منهما منصبا على مصير هذا الأسرة الهذيلة و مصلحتها في اعتناق المسيحية، إذا هي رغبت في الحفاظ على مصالحها الخاصة أو الرحيل إلى ديار المسلمين. ما يمكن أن نؤاخذ عليه الكاتب من جهتها، هو تقليص المأساة الأندلسية، إلى مجرد مسألة أسرة أو قبيلة قلقة عن مصيرها، وهي مع ذلك غارقة في تعاطي المذات والمحرمات. فرواية كهذه، بإعادتها للعرض المأسوي، لأمة الأندلس في حلة روائية رومانسية، تقوم بإفراغ الحدث الأصلي من التساؤل التاريخي الذي ما زال متعلقاً به، والذي ما زال متسائلاً عن كيف كان بالإمكان ارتكاب جريمة كهذه. نستنتج إذن، بأن الإنشاء وإعادة التأليف أو الكتابة الروائية على الكتابة التاريخية، هو نوع من أنواع محو آثار هذه الأخيرة. استبدالها و تقديمها في شكل حكاية، قد تكون محزنة، إلا أنها مشفية لراحات الماضي، بالإنسانية السطحية المتسامحة ولكن على حساب من؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في القسم الثاني من هذه الدراسة، الذي سيتناول عرض الوثائق التاريخية خارج الإطار الروائي.

لقد تم في هذه الرواية، مساواة الجلال بالضحية، وتحميل الضحية مسؤولية مصيرها نوعاً ما، في حين ظل الجاني بلا أدنى محاكمة تاريخية. ومن هنا نفهم الجائزة التي نالتها هذه الرواية، من قبل رئيس الأساقفة ل (سان كليمنت). ونحن نعلم بأن إيزابيلا الملكة الكاثوليكية، كانت موضع ترشيح، في سنة ١٩٩٢م، تخليداً لذكرى انتصارها على غرناطة، بأن تمنح درجة القديسة إيزابيلا. ولم يتم تمرير هذا المشروع لضغوطات سياسية. والآن سنترك هذا السرد الروائي، لأنه بالفعل، يحق للكاتب وهو حر في توهمات و خياله، أن يخلق أشخاصه حسب المقاييس التي يرتبها لها، طالما أن المسألة، مسألة خيال وسرد عاطفي، وليست مسألة توثيق. قلنا بأننا سنغادر هذا الفضاء، لننتقل إلى ميدان الوثيقة التاريخية، حتى يتهيأ لنا بعد هذا العرض، أن نجري المقارنة بين النصين، تاركين للقارئ أن يستنتج بنفسه، الفوارق التي تفصل بينهما، وأوجه الشبه التي تجمع بينهما. وفي هذا السياق التاريخي الحقيقي، ليس ثمة للرواية أية سلطة روائية، لأنه في هذا الحالة الثانية، وحده السرد الوثائقي الذي يدلي بوثائقه، يؤسس هذه المشروع السردية.

٢. الوثيقة التاريخية

لقد بدأت المحنة الأندلسية فعلاً، بعد سقوط غرناطة في ٢١ محرم، سنة ٨٩٧ هجرية، الموافقة لسنة ١٤٩٢م. فعلى سبيل التذكير، كانت مملكة الأندلس الإسلامية، بكل الأعراق البشرية والدينية الأخرى التي تتألف منها، تواجه من جهة الغرب المسيحي، حملة صليبية بقيادة البابا، كانت تشارك فيها جيوش كل الممالك الغربية بلا استثناء. ونحن نميز بهذا الصدد بين حملتين صليبيتين متميزتين:

١- الحملة الصليبية الخارجية: وهي التي وجهت إلى بيت

بها المغول ببغداد، ملقيا إلى النار لأكثر من مليون مسودة، كتاب و مخطوطة محررة باللغة العربية، بالإضافة إلى مخطوطات قرآنية لا مثيل لها. وهذا التقدير يعود إلى اعتراف المؤرخين الأوربيين أنفسهم. وإذا كانت عملية (أوتو دا في) تخص محو الموروث الديني و العلمي و الثقافي بالدرجة الأولى، فإنها ستتحول مع (خيمينيس) إلى عملية شمولية تتجاوز المكتوب، إلى المخلوق المسلم، أي كل مواطني المملكة المسيحية بشكل عام، ومملكة غرناطة بشكل خاص.

وبهذه "المحرقة" فتحت أبواب جهنم لمحاكم التفتيش العرقي بمطاردة المسلمين، تعذيبهم وتحريقهم في محاكمها. وهكذا نلاحظ، بأن بنود المعاهدة قد خرقت، فلم يبق للمسلمين المغلوبين على أمرهم، سوى الانتفاضة كآخر ما تبقى. وهذا ما سيحول للملكة "إيزابيلا" فرصة الإخلال بالمعاهدة، وضرب بنودها بعرض الحائط، تمهيدا لتطبيق المؤامرة التي كانت قد دبرتها مع أرباب الكنيسة سلفا. وحدثت أول انتفاضة سنة ١٥٠٢م منطقتا من حي (البيازين) لمسلمي غرناطة. وكانت قد انطلقت مع شاب لا يتجاوز الثانية و العشرين من عمره (هرناندو دي فالور)، ينحدر من أسرة أموية، والذي كان قد أرغم على اعتناق المسيحية بالقوة. فما كان منه إلا أن انخلع من استعباده عائدا إلى اسمه العربي ابن أمية. وتبعته انتفاضة أخرى منطلقة هذه المرة من ضاحية (البشارى) المنطقة الجبلية، الواقعة شرق غرناطة. وكانت من عواقبها أن قمعت بوحشية دموية لا مثيل لها. فدمرت بهذا الصدد قرى بكاملها، وقتلت النساء والشيوخ والأطفال، وشرذد الباقون في نواحي البلاد، في انتظار الحلقة التالية من مسلسل التطهير. وكان ابن (شارل الخامس) (دون جوان دوتريش، النمساوي) هو المسؤول عن قمعها. وهكذا راحت المراسيم، عقب هذه المجزرة الأولى، تنهال من هنا وهناك، من أجل التعجيل بالحل النهائي للأمة الأندلسية. فأصدر مرسوماً بطرد كل المسلمين الغرناطيين، الذين تتراوح أعمارهم، ما بين أربع عشرة سنة فما فوق. ثم طردهم من غرناطة أولاً، ثم من باقي مملكة قشتالة. وأصدر مرسوماً جديداً يتعلق هذه المرة بالمسلمين القدامى، الذين كانوا يقيمون بالأماكن الواقعة تحت السيطرة المسيحية، منذ قرون بحق الجوار. وهم الذين يطلقون عليهم اسم (الموديجار). هذه التسمية التي يعتقد المستشرقون بأنها مشتقة من اللفظ العربي، لكلمة مُدَجِّن، فهم إذن (المدجنون). ونرى من ناحيتنا خطأ في هذا النعت، والصواب، أن الكلمة منحدر من صيغة (الجار و الجوار)، و هي عادة استورثها المسيحيون من الممالك الإسلامية التي سقطت في أيديهم و ظل بها بعض سكانها من المسلمين. فعادة (حق الجوار) التي كان يطبقها المسلمون في حق الأقليات، صارت تقليدا كرد فعل، وتقليدا بالمثل لدى الآخرين. وكان هؤلاء يتكلمون اللغة القشتالية، أو ما يمكن أن نسميها بالرومانية، وهي منحدر من العامية اللاتينية. وكانوا يمارسون كتابتها بأحرف عربية تسمى (ألمية) و هي لفظة

فإنهم يسكتون في هذه الأثناء، عن العوامل التي كانت من وراء هذه الانتفاضات، الشيء الذي سنبينه و نفضله بالتوضيح. فهذا التبرير (لهذا الوعي الشقي) حسب تعبير الكاتب عبد الكبير الخطيبي، ليس سوى تبرير مجاني، لتمرير أكبر جريمة تطهير عرقي في تاريخ البشرية المتأخر. فالمسلمون الذين كانوا سادة البلاد، لما يعادل ثمانية قرون، لم يخترعوا آليات التعذيب والترهيب ويتقنوا في موديلاتهما، لممارسة التطهير العرقي على الأقليات العرقية الأخرى. ولو كانوا قد قاموا بمثل هذه الممارسات الدنيئة، أيام كانت لهم العزة والسيادة العسكرية، لما بقي بشبه جزيرة إيبيريا ولو مسيحي واحد. فشرف الإسلام أكبر من أن يتورط في مذابح جماعية، كتلك التي حصلت مؤخرا في كل من البوسنة والشيشان و كارثة غزة. فالأساس الذي كانت قد بنيت عليه دولة الأندلس الإسلامية، كان مؤسسا، على وحدة التعايش العرقي والحرية الدينية. وهذا الموروث الإنساني، لم يكن ليليق بأرباب الكنيسة الكاثوليكية، الذين كانت وجهة نظرهم تنحصر في المؤسسة الكاثوليكية لا غير. وهكذا حبكت سرا خيوط مؤامرة ثلاثية، بين الملكة إيزابيلا، مرشدها الديني الجديد، الخاص بها و الحافظ لأسرارها، الكاردينال (خيمينيس دي سيسنيروس) وبابا روما. والكاردينال (خيمينيس) كان قد تقلد في هذه الأثناء منصب رئاسة محكمة التفتيش الدينية بغرناطة، محل رئيس القساوسة طالايفيرا، الذي كان يعاب عليه أنه كان يفرض على المسلمين اعتناق المسيحية بطرق سلمية، وأنه لم يستخدم ما فيه من القوة والرعب من أجل عملية تبشيرية كهذه. وهذه المحكمة الدينية، سنشير إليها من الآن فصاعداً، في هذه الدراسة، باسم محكمة التطهير العرقي، لأنها كانت كذلك. لأن وظيفة هذه المحاكم التي أنشئت في المملكة كانت وظيفتها متابعة، ملاحقة ومحاكمة كل من الأقلية اليهودية والمسلمين ثم (المورسكيين) فيما بعد. وباختصار كل من لا يدين بالمسيحية وكل من اعتنقها حديثاً، للشك في صحة وصدق إيمانه. ونحن حين نقول التطهير العرقي، نقصد في الوقت نفسه، التصفية الجسدية، الثقافية والخلقية للآخر، الذي لا يخضع لمؤسسة الكنيسة. ومحاكم التفتيش العرقية هذه، كانت موجودة في قشتالة و طليطلة، وذلك قبل سقوط غرناطة. وترجع الزعامة الإرهابية في هذا الميدان لأكابر القساوسة (طوماس طركيمادا) (١٤٢٠-١٤٩٨م) الذي عينه (البابا سيكست الرابع) خصيصاً لهذا المنصب، في كل من (قشتالة) و (أراغون) و (كطالونيا) ابتداءً من سنة ١٤٨٢م. ولقد خلف هذا الأخير من ورائه، من الجرائم في حق الأبرياء، ما يخلج حتى التاريخ نفسه من ذكرها.

خيمينيس دي سيسنيروس

فهذا الأخير أي (خيمينيس) الذي كان قد تولى زعامة محكمة التطهير العرقي، أشار على الملكة بإرغام المسلمين على اعتناق المسيحية بالقوة وحد السيف. ومن أول أعماله الهمجية، أنه دشّن أكبر (محرقة = أوتو دا في، أي شهادة إيمان)، بعد تلك التي قام

من الموت أو الجلاء و البقاء في الباطن مسلمين، لأنه لا خيار لهم، والوطن الذي يعذبون ويذبحون فيه، وطنهم الأم. حين لم تجد من حيلة، خاصة وأن كل المواطنين الجدد، قد أصبحوا مسيحيين، إلا من هاجر منهم طوعاً، لجأت إلى الحل النهائي وهو القضاء على (المورييسكوس). لأنه لم يعد باقياً على تراب الوطن من مجموعة عرقية، إلا هذه. ولأن كل المجموعات العرقية الأخرى أفترض فيها، بأنه لم يعد لها من وجود، على تراب الوطن الكاثوليكي الجديد. وبهذه العملية الاختزالية، وبهذه المؤامرة الجهنمية، أصبح في متناول الكنيسة والملوك الكاثوليك المتأمرين معها، اقتلاع جذور أمة بكاملها، والتخلص منها، رمياً بها إلى البحر.

و هذا ما انتبه إليه، السفير الأمريكي (واشنطن إرفنج)، حين زار غرناطة في أواخر القرن التاسع عشر قائلاً: "لم يحدث في التاريخ قط، لأمة أن تبادل على بكرة أبيها، إلا هذه التي كانت بالأندلس". وهكذا، فبتجريد الأمة الأندلسية من هويتها التاريخية، وبتجريدها من كل مقوماتها التراثية والثقافية، بل وسلبها حتى من حقها في الوجود، وردّها إلى مجرد كلمة مبهمّة (مورييسكوس)، كلمة دنيئة تعني فيما تعنيه، المعتقد للدين المسيحي بلا قناعة، أصبح ممكناً أخيراً، للسهل-الممتنع أن يصبح حقيقة واقعية، أصبح ممكناً، ارتكاب أكبر جريمة في حق الإنسانية.

فنحن إذن في المرحلة الثانية، مرحلة تنفيذ مخطط التطهير العرقي الجماعي، لمن أصبحوا ينعتونهم ب(المورييسكيين) وذلك باختراع خدعة جديدة سموها (عملية الجلاء). كيما لا يتبين للرأي العام آنذاك الجريمة الكبرى الذين كانوا بصدد ارتكابها. وتتابع خيوط اللعبة، لنكتشف بأنه ابتداء من سنة ١٥٨٢م وضع دوق (ليرما)، (فرناندو دي ساندوفال) بالاتفاق مع الملك (فيليب الثاني) (١٥٥٦-١٥٩٨م) على عاتقه تهيئة الأجواء لتمرير مخطط الحل النهائي. وصيغ هذا المخطط الجهنمي سرا، في الديوان الملكي بشكل مبكر. إلا أن إمكانية تنفيذه لم تكن متهيئة، بسبب المناخ السياسي الخارجي. لقد كان الملك مطلعاً و موافقاً على المخطط، إلا أنه لم يكن بقادر على تنفيذه. وهو من ناحية، كان متخوفاً من الأسطول الإسلامي الذي كان يقوده خير الدين بربروسا، والذي كان متحالفاً مع الدولة العثمانية، والذي كان حامياً لكل الثغور الإسلامية بشمال إفريقيا. وكان ثمة حدث آخر، كان من الأسباب المباشرة لتأجيل المخطط، وهو معركة وادي المخازن. فوقوف المسلمين المغاربة، في وجه الحملة الصليبية التي دارت رحاها على التراب المغربي، بوادي المخازن، قرب مدينة القصر الكبير سنة ١٥٧٨م، كان هو الآخر من عوامل الردع. ولقد كان فيليب الثاني قد شارك فيها بعشرين ألف محارب. وكانت هذه الحملة الصليبية، التي كان عددها ١٢٥ ألف جندي صليبي حسب التقديرات، مكونة من جنسيات مختلفة: الإسبان، الإيطاليين، الجرمانيين والبرتغاليين الذين كانوا يقودونها بقيادة

مشتقة من الكلمة العربية (العجمية). و في هذا المناخ المتأزم، أجبر هؤلاء المسلمون على مغادرة ديارهم. ولقد تم الاتفاق بهذا الشأن، بين الملك (شارل الخامس) و(البابا). وفي هذه الأثناء بالذات، أخرج من جيب (البابا) مرسوم جديد، يقول ب(طهارة الدم و نقاوته). والغرض منه، سد الطرق، أمام كل من اعتنق المسيحية مجبراً، على تسلم أية وظيفة في أروقة الدولة. هيهات! والدم العربي يجري في رعاياهم، بل حتى في عروق ملوكهم وملكاتهم. وفي ظل هذا الملك -الإمبراطور (شارل الخامس) خرج إلى الوجود، مصطلح جديد، ألا وهو لفظة (مورييسكوس). وهذه التسمية، هي لفظة يراد بها تحقير المسلمين، الذين أرغموا على اعتناق المسيحية. وهنا سنتوقف قليلاً، لنبين لكم خيوط المؤامرة الخفية. (مورييسكوس!) إنه في الحقيقة، اختراع رائع وجهني في الوقت نفسه، لتمرير أكبر جريمة في حق الإنسانية. فهذه التسمية كانت أول ما ظهرت خلال سنة ١٥٠٢م عقب الانتفاضة وبقيت مهمة نوعاً ما، لغاية ما اضطرت الضرورة السياسية إلى بعثها من جديد. فلفظ (مورييسكوس) هذا، أو هذه التسمية، غير الحديثة ستتحول إلى تسمية عامة و شاملة، تخص كل مواطني الأندلس. بل ستخصص حتى المماليك المسيحية الواقعة على شبه جزيرة إيبيريا شمالاً، التي لم تكن قد اتخذت لها تسمية إسبانيا. فأنت كنت تجد أقلية مسلمي الجوار بالممالك المسيحية، وتجد في الوقت نفسه بالأندلس الإسلامية، المسلمين وكانوا يشكلون الغالبية الساحقة. وتجد النصاري القدامى، الذين فضلوا الإقامة تحت السلطات الإسلامية، مع احتفاظهم بدينهم و لغتهم و تقاليدهم. بالإضافة إلى المستعربين من النصاري، الذين كانوا على غرار مسلمي الجوار، يمارسون ديانتهم المسيحية، و في الوقت نفسه يتكلمون و يكتبون باللغة العربية. وتجد أيضاً المولدين من السكان القدامى للجزيرة (القوط الأريانيين) الذين اعتنقوا الإسلام بدون إكراه، مع بداية الفتح الإسلامي، ومنهم أيضاً، أبناء الزواج المختلط، بين رجال مسلمين وأمهات مسيحيات، ومنهم الأقلية اليهودية، التي كانت متواجدة قبل الفتح و بعده. وكنت تجد أيضاً، طوائف متنقلة من العجر، كانت متفرقة هنا وهناك. فكل هذا الخزان البشري، وكل هذه السلطات الثقافية، كانت متعايشة تحت سيادة واحدة، ولو أن التاريخ يخبرنا بأنه كانت ثمة احتكاكات تجر أحيانا إلى الفوضى وأخرى إلى القتل، إلا أن السلطات لم تكن لتسمح لنفسها قط باقتلاع جذور هذه أو تلك الطائفة. فهذه المحصلة إذن، كانت ثروة الأمة الأندلسية، ونموذجاً إنسانياً نادراً في التعايش والتسامح، بين أعراق وديانات مختلفة. فبمجرد ما أصبحت المملكة الكاثوليكية المنتصرة، قادرة على تثبيت أقدامها على تراب المملكة الأندلسية، حتى صارت بسياستها العرقية منحية كل الطوائف، طائفة من هنا وأخرى من هناك. وحين استعسر عليها الأمر، لأن العديد من المواطنين المسلمين، كانوا قد اعتنقوا المسيحية قهراً، للخلاص بالمظهر

المحنة. وبهذا الصدد يقول الكاردينال الفرنسي بخصوص (الموريسكيين) ساخراً: "إن مفتشي التهجير و الإبعاد، كانوا يُعَرِّمون المُهَجَّرِينَ ثمن مياه السواقي وظلال الأشجار". وختاماً لهذه الوثيقة التاريخية، نذكر بأن دوق (ليرما) الذي كان قد أصبح وزيراً أولاً للملك، راح يوزع أراضي المسلمين و ضياعهم على وجهاء و (لوردات) (بلنسية)، تعويضاً لهم عن الخسائر التي لحقت بسفنهم. خلاصة القول، أن إسبانيا التي شيدت على أنقاض المسلمين، بخسرتها لأمة وعبقريّة المؤاخاة التي كانت مثلاً لدولة الإسلام، فقدت بذلك نفسها. فهي الدولة الأوربية الوحيدة، التي شهدت سقوطاً مباشراً، خلال حكم الملك فيليب نفسه. وبالرغم من اتساع ممتلكاتها الجغرافية الواقعة خلف البحار، فإنها قد شهدت تخلفاً منقطع النظير، من بين كل الدول الأوربية الحديثة. وخلفت دماراً لا مثيل له، حتى في مستعمراتها بأمريكا الجديدة و نسوق كخاتمة هذه الشهادة التي وردت في العدد ٥٤ من الموسوعة التاريخية: "إن إسبانيا فيليب الثاني، تجسد في الحقيقة، انتصار الكنيسة الكاثوليكية ومؤسسة محاكم تفتيشها الدينية. ومع خلفه فيليب الثالث، الذي دمر البلد، بمصادقته على مرسوم طرد المسلمين (الموريسكيين)، أفنى ما كان متبقياً من الصناعة و الفلاحة لدى الخبراء المسلمين، فجر بذلك البلد إلى الانحطاط و التخلف".

٣- ما بين السرد الروائي والوثيقة التاريخية

وهذه المقاربة، التي ننوي استخلاصها بمقابلة النصين، نقدمها عبر بقية السؤال الذي طرحناه في البداية، عن الرواية التاريخية ولم نتممه. وهو حسب الكاتبة الروائية (رجين كوليو) لمن تتوجه هذه الرواية، ومن أجل ماذا؟ ويأتي الجواب بالفعل، بشكل شبه عفوي و لكن مقنع. بأن هذا الجنس من الرواية، يتوجه إلى القارئ، كيما يمنحه بضعة معارف عن الحدث الماضي، ثم يشركه في مسائلتها والتساؤل عنها. هذا ما قمنا به فعلاً، بشأن هذه الدراسة التي نقدمها لكم. فبعدما قرأنا عدة روايات من هذا الجنس الروائي التاريخي، توجهت أنظارنا، و قد استجبنا للسرد الروائي منذ البداية، إلى مسألة الماضي و التساؤل عنه. و كانت مفاجأتنا متوقعة، حين اكتشفنا بأن ما يمكن أن تعرضه بعض الروايات التاريخية، هو في غالب الأحيان، ليس سوى تزويق وهمي لحدث تاريخي، كيما يتم عرضه للبيع في ثوب إنساني، ديمقراطي أجمل. لأن السوق السياسية التجارية، بحاجة لمثل هذه الخرافات. و هذا ما لاحظناه في السنين الأخيرة، فيما يتعلق بالأندلس. إذ تكاد كل الدراسات الأوربية الحديثة، إلا ما ندر منها، توجه اهتماماتها إلى المسألة الأندلسية و كأنها مسألة يهودية. مسألة طرد اليهود من إسبانيا و التغطية على مذبحه المسلمين الذين يشكلون الضحية الكبرى.

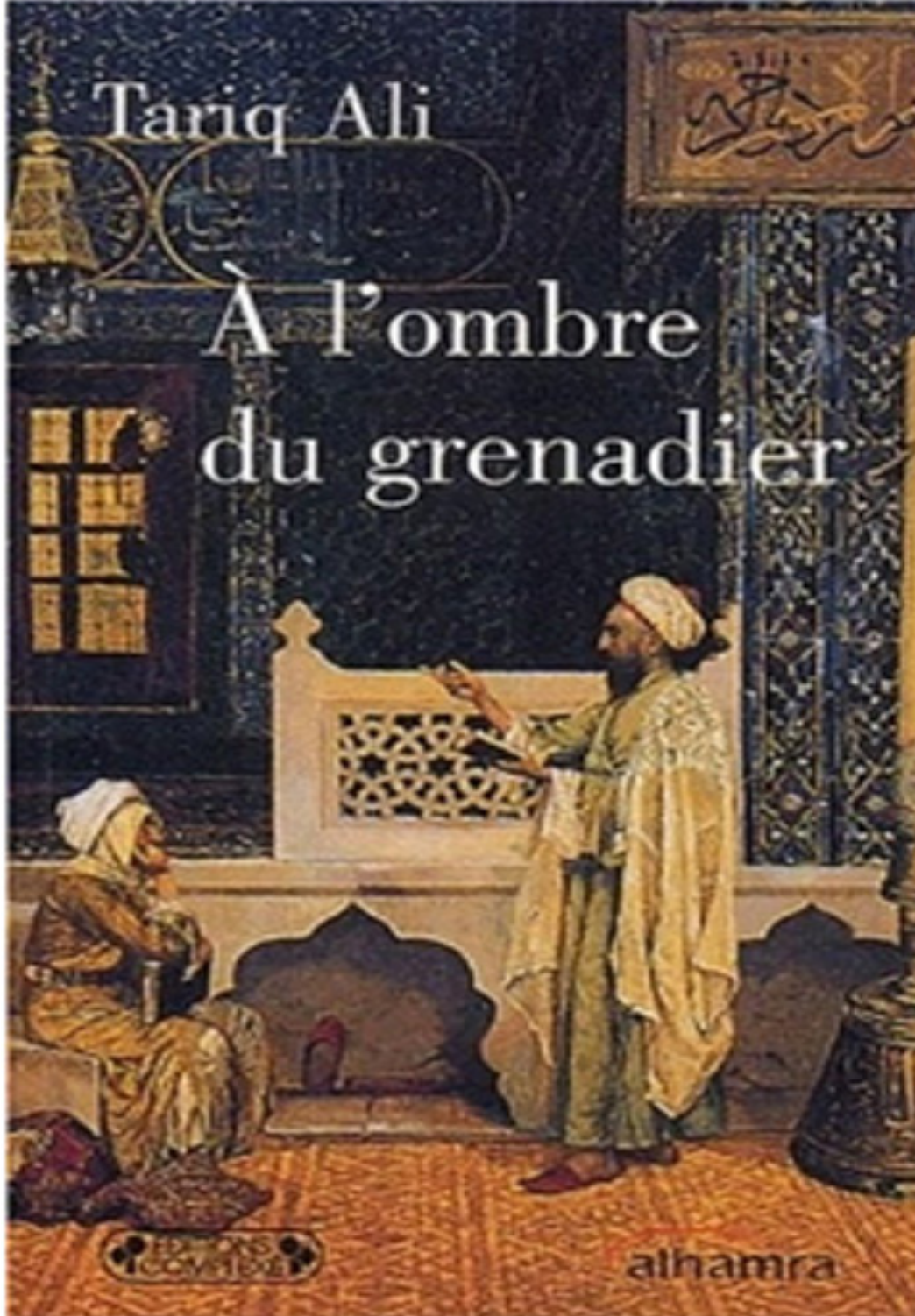
و نحن بمقابلتنا للنصين، استخلصنا نتيجة واحدة، هي أن الموجهات الأيديولوجية، تلعب دوراً حاسماً في توجيه السرد الروائي و إنشائه، و إخراجة إلى الجمهور جاهزاً للاستهلاك. خصوصاً و أن بعض الأحداث التاريخية الحساسة، قد يتجنب

ملكهم (سبستيان الثاني). وكانت أهداف هذه الحملة احتلال مجموع الثغور الإسلامية لشمال إفريقيا. ولقد أنزل بهم الجيش المغربي، بهذه المعركة، التي يؤرخ لها بمعركة الملوك الثلاثة، شر هزيمة. وبذلك يعود الفضل للدولة السعدية، في إيقاف الزحف الصليبي والحد من شوكته لأربعة قرون أخرى، أي لغاية دخول الاستعمار الكولونيالي الجديد. فالملاحظ أن مخطط (الحل النهائي)، كان جاهزاً لولا هذه العوامل التي ذكرنا. وبمجرد وفاة الملك فيليب الثاني و صعود الملك (فيليب الثالث) على العرش (١٥٩٨-١٦٢١م) حتى سارع دوق (ليرما)، بوضع الخطوط الأولى لتنفيذ المشروع. وهكذا بادر المجلس الملكي سنة ١٦٠٥م باتخاذ إجراءات المطابقة على العملية، وضرب موعداً لتنفيذها في ربيع ١٦٠٩م. وفي هذه الأثناء بدأت عملية إحصاء بيوت (الموريسكيين). و جهز بهذه المناسبة، أسطولاً يتألف من ٦٢ سفينة شراعية حربية من نوع (غالير)، و ١٤ سفينة تجارية حربية من فصيلة (غالليون)، بالإضافة إلى ٧٠٠٠ بحار و مجند إجباري. وفي ٤ غشت ١٦٠٩م وقع الملك رسمياً على المرسوم، الصادر في حق جلاء الموريسكيين من وطنهم الأم. وسلمت هذه الأوامر لرئيس (عملية التطهير العرقي) (أوغستان مكسيا) لينقلها بدوره سرا إلى المشرف على العمليات العسكرية (ميراندا). وتم هذا من ناحية أخرى، بالاتفاق بالتنسيق مع كل رؤساء و أكابر محاكم التطهير العرقي، في كل أرجاء البلاد بنشر المرسوم الملكي. وصبيحة ٢٠ غشت، خرج البرّاحون في (بلنسية) و (طليطلة) ونواحيها، مبلغين الأهالي بإجلاء (الموريسكيين). وتبعه مباشرة مرسوم ثان في ال ٠٩ من ديسمبر في نواحي (مورسيا)، (غرناطة)، (جيان)، (قرطبة)، (إشبيلية)، (ليون)، (إكسترامادورا) وضاحية (هرماشوس) التي كانت لوحدها، تشكل جمهورية مستقلة (للموريسكيين). خرج البرّاحون من جديد بإذاعة وبتبليغ البيان نفسه. ولما يزل بعض من نجا من هؤلاء بمدينة سلا المغربية. وفي هذا السياق التاريخي، نسوق شاهد عيان في شخص المفتش العرقي (فرانز جيم بليدا) الذي كان يعمل بمحكمة التطهير العرقي، شهادته قائلًا: "إنه من المؤكد لدينا، أنه لم ينج من بين الآلاف الموريسكيين المجليين عن بلدنا هذا إلا الربع. فمنهم من لقي حتفه في طريقه إلى المنفى، ومنهم من سلبهم بحارونا و رموا بهم إلى البحر، من بعدما استولوا على أمتعتهم و أموالهم.

آه ! لو أنهم أبيدوا على آخرهم". وتعتبر التقديرات التي تحاول البلاد المعنية بها اليوم، بإخفائها، بنحو ١,٠٠٠,٠٠٠ مواطن أندلسي أصيب بهذه المحنة. ونحن من جهتنا نتساءل عن قرطبة وضاحيتها فقط، التي حسب التقديرات الإحصائية، كان يقطن بها أكثر من ٤ ملايين نسمة قبل سقوطها. حيث كان قد لجأ إليها كل المسلمين الفارين من الشمال، أين راح كل هؤلاء؟ و لا نخفي بأن قسماً منهم أُلقي به إلى شواطئ إفريقيا الشمالية وتركيا. ولكن ما زلنا نتساءل عن عدد شهداء هذه

عرضه من جديد، في إطار روائي، له قيمة تاريخية. و يصبح الخطاب المتوهم، خطاب حقيقة تاريخية بالنسبة للقارئ، ما لم يسائل الوثيقة التاريخية. و هنا نتفهم الدور الرئيسي في هذه المقارنة، الذي تتبناه الوثيقة التاريخية. فالرواية قد تسلينا، قد تضحكنا وتبكيها، أو لا تعجبنا بالمرة. لكن حين تكون

قصداً، عرضها أو إثارتها. و في هذا السياق، تأتي الرواية التاريخية كساحرة عجيبة، لتحول بعصاها السحرية ثيابها الرثة، إلى ثياب أميرة، كانت و -نقصد الأندلس- تنعم بالثراء و المغامرات و الحب المثالي. فالخطاب الروائي حين يتخذ التاريخ كمسرح لشخصياته المتوهمة، يصبح قادراً أن يعيد



جامع قرطبة الأعظم:

حيث المحارِب تكي وهي جامدة. [الأرشيف ... عدد الردود: ٨ - ٣ كاتِب (كُتَاب) - تاريخ آخر مشاركة: ١ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٨] انتشرت في كتب من أرخ لقرطبة و جامعها الأعظم رواية من ... دخل طارق بن زياد مولى موسى بن نصير قرطبة؛ فأمر ببناء المسجد الجامع ... و صنع في أعلى منار الصومعة الكبرى ثلاث رمانات، دور كل رمانة منها و كان عبد الرحمان الأول مؤسس هذه الدولة جعل مدينة قرطبة على مثال مدينة دمشق التي قضى فيها أوائل عمره. ...

* مدخل تاريخي إلى (عالم ابن رشد) - د. محمد محفل
كما أن الإذلال المزعوم في اللقاء يتنافى مع ما حصل بعده؛ إذ بقي طارق على رأس جيشه ليتابع ... القديمة وفي غيرها من كتب الأدب (رواية البنفسج). وفي اسمها رنة لاتينية الرمانة.. القصر : على ضفاف النهر ... ولم يقتصر الأمر على قرطبة ، كعاصمة للتعليم والعلم ومصدر للثروات ، بل * طارق علي: لولا النفط لما اعترف هنتنغتون بالحضارة الإسلامية ... وعن روايته «ظلال شجرة الرمان» التي حازت على جائزة أفضل رواية نشرت في إسبانيا بلغة أجنبية، عام ١٩٩٤. قال طارق علي: «إنها الجزء الأول من (خماسية الإسلام) ، ...

* من شعراء وعلماء الفالوجة - الدكتور إبراهيم السعافين /
للدكتور سمير ... رواية في ظلال الرمان (ترجمة، المؤلف: طارق علي - نظرية الأدب. - كما أنه أنجز تحقيقاً جديداً لكتاب الأغاني في ٢٥ جزءاً، بمشاركة شيخ النقاد والمحققين إحسان

...
* الرواية التاريخية من منظور تقابلي قراءة نصية في - منتديات ستار تايمز أما طارق علي الذي اختار أسلوباً آخر في سرده للحوادث، فقد غلب عليه البحث بين ... أما الراوي في رواية.

الرواية، متبينة لإعادة بناء حقيقة تاريخية مسكوت عنها في حلة جديدة، وهي، لها ما لها من ثقل، على ضمائر أبناء الأمة المقصودة بها، فالأمر يختلف. يختلف لأن ما يمكن أن تتبناه الرواية، قد يكون مسيئاً ومزوراً لحقيقة تاريخية، والتي هي في المقابل، من الضروري أن تطلع عليها أجيالنا كيما تتخذ العبر منها، وتمنحها حقها من التاريخ. وهنا نعتبر الدور الذي تؤديه الترجمة. إذ أننا نحسب دور الترجمة أساسياً، وهنا نقم معنا جيش المترجمين، لتحمل مسؤوليتهم التاريخية. وننبه من مغبة الانزلاق في أسواق الترجمة التجارية. فالترجمة النقية والشريفة، تستلزم الإلمام بالنص وصاحب النص، واستقراء نواياه الإيديولوجية، كي لا تقدم للجمهور حقيقة تاريخية مزورة. بل وحتى إذا رغب المترجم أن يعرضها كما هي فلا مانع، إذا هو نبه إلى الفروقات، بإضافة تعليق منه على الهامش.

وهناك أيضاً، الجانبان: التقني والثقافي للترجمة. ويتمثل الأول، في مدى قدرة المترجم و كفاءته في استيعاب مناخ النص الفكري، والثاني في إعادة صياغته في قالب لغوي يفي بتركيب المعنى، عوضاً من تركيب لغوي، لألفاظ لا دلالة لها. خلاصة القول، إننا قد تجنبنا في هذه المقابلة بين النصين، ونقصد كل من الروائي، عند مؤلفه طارق علي، والوثائقي الذي عرضناه، أن نتخذ أي حكم، تاركين للقارئ أن يستنتج بنفسه، تلك المسافات الشاسعة، بين الوهم والواقع. ويرد بنفسه عن لغز السؤال الثلاثي الذي طرحناه: ما هي الرواية التاريخية؟ تتوجه لمن؟ ومن أجل ماذا؟ - انتهت-

مساجد أندلسية صارت كنائس

دخلها الإسلام بدخول طارق رحمه الله إلى الأندلس سنة ٩١ هـ (٧١١م) وكانت أول حاضرة انتشرت في كتب من أرخ لقرطبة و جامعها الأعظم رواية من الإسرائيليات تتحدث عن ... دخل طارق بن زياد مولى موسى بن نصير قرطبة؛ فأمر ببناء المسجد الجامع المذكور ... قد سدست من فوقها رمانة من ذهب صغيرة على رأس البرج



لماذا أحرقنا السفن.....؟

الشخصية التاريخية و تجديد التراث عند زكريا تامر



د. أنوار بنيعش

المغرب

تقديم:

أثار التراث نقاشا هائلا في ثقافتنا العربية باعتبار قوة البنيات المرجعية التي تشدنا إليه دينية كانت أم حضارية، و باعتبار صدمتنا المزدوجة في الحاضر و المستقبل. لهذا كان تشبث البعض به بوصفه نقطة نجاح لا بد أن نستلهمها للخروج من أزمتنا المتتالية. و في المقابل رفضه آخرون بوصفه صخرة سيزيف التي ما فتئت تشدنا إلى الوراء على الدوام، و يتطلب استرجاعها في كل حين ثمنا باهظا ندفعه من مسيرتنا نحو التقدم و الحداثة. و في خضم هذا النقاش، لم يستسغ الكثير من المبدعين و الأدباء النظرتين معا: لم يرتاحوا إلى العودة الكلية إلى التراث، و ترك الحاضر في مصير فهم يتجاوز بعضه -إن لم نقل كله- العصر، و لا إلى إلغاء كم هائل من مكونات الهوية العربية من فكر و إبداع و عادات و تاريخ... و أعين بأهمية المقاربة الحداثية لتراثنا في سبيل إثارة أسئلة التطور، و تحريك الواقع العربي الجامد، و محاولة تحقيق حلمنا المستمر بالنهضة على حد تعبير الجابري؛ ذلك أن " اللحظة الراهنة في تاريخنا العربي الحديث لحظة نهضوية، مازلنا نحلم بالنهضة... و النهضة لا تنطلق من فراغ بل لا بد فيها من الانتظام في تراث.. و الشعوب لا تحقق نهضتها بالانتظام في تراث غيرها بل بالانتظام في تراثها هي." و هذا ما نعرش عليه في بعض نصوص زكريا تامر القصصية، خاصة تلك المؤتلة لمجموعة الرعد حيث، تحضر شخصيتان تاريخيتان وازنتان

في تراثنا بزخم كبير في فضاءات معاصرة شأن عمر الخيام و طارق بن زياد .
فكيف بلور القاص السوري زكريا تامر نظرته الخاصة للتراث ؟ و ما هي الميكانيزمات الفنية التي استعان بها لخلق جسر تواصل بين الماضي و الحاضر؟ و إلى أي حد كانت الشخصية التاريخية بنية استعارية مسعفة فنيا و فكريا في نقل تصوراتهِ الخاصة للواقع العربي في قالب فني حدائي يتجاوز الجماليات الكلاسيكية؟

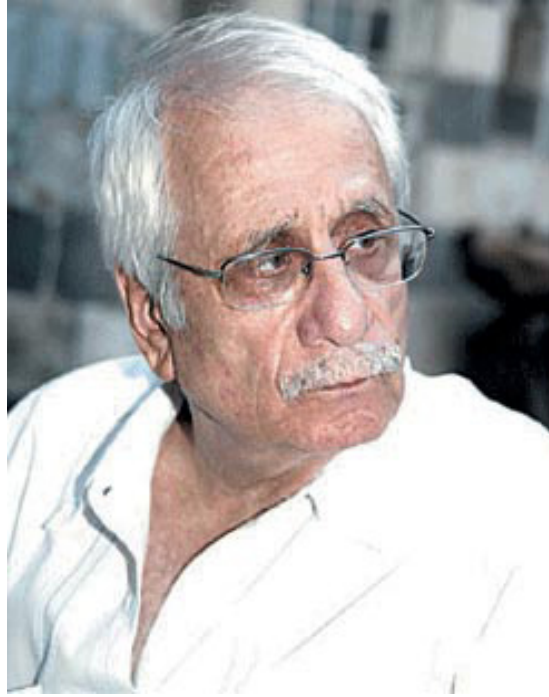
للكاتب زكريا تامر مقدرة خاصة على استلهم التراث العربي ، و محاولة مساواة لحظاته المضئية من أجل التنبيه على اختلالات بالجملة عاشتها - و مازالت - المجتمعات العربية. لكن هذا الاستلهم يتخذ بعدا خاصا في بعض نصوص الكاتب، حيث يصر زكريا تامر على استدعاء الشخصيات التاريخية و إغماسها في الواقع المعاصر بتقنيات عديدة تجمع بين السخرية اللاذعة و الكوميديا السوداء الناجمة عن تناقضات يستعصي استيعابها، و بين العزل الذي يحاصر الشخصية، و يجعل تأثيرها في أحداث الحكاية يتقلص سطحا إلى ما يشبه الاستسلام الكلي لقوة جمعية ضاغطة تستنزف طاقاتها، و تمنعها من الحركة في الاتجاه الإيجابي. و هنا يكتسي القص بعداً تراجميا

يمارس ما أسماه أرسطو بالتطهير ، حيث النهاية الباعثة على الشفقة و غير المستحقة للبطل التراجيدي الذي يحارب قوة عاتية من الجهل و التخلف و العبثية المفرطة. و لهذه البنية انعكاساتها الفنية و الجمالية على لغة القص و آلية تسريد (من السرد) الحدث التاريخي، و نزع فتيل الواقعية عنه من أجل إكسابه تلوينا جماليا متفردا يرفع عنه شبهة الواقعية السطحية و الخطابية المباشرة.

يراهن زكريا تامر في نصوصه على الشخصية التاريخية باعتبارها شاهدا على حدث أو إنجاز هام في التاريخ العربي و الإسلامي، فيختارها من قامات لها ثقلها الكبير في لحظات هامة من واقع الأمة العربية؛ فمثلا في نص "الذي أحرق السفن" يستدعي الكاتب شخصية طارق بن زياد الفاتح العظيم الذي أدخل الإسلام إلى أجزاء كبيرة من شبه الجزيرة الإيبيرية، و مكن المسلمين من نقل إشعاعهم الحضاري إلى الشمال لقرون طويلة. غير أن الكاتب ينزع عن هذه الشخصية

قوتها و فعاليتها التاريخية، ليجعلها عرضة لإكراهات واقع لا يستجيب لأهميتها، و لا يستوعب إسهامها الجبار في تغيير مجرى التاريخ؛ فطارق بن زياد الفاتح يصبح مجرما مدانا بتهمة الخيانة و تبديد أموال الدولة و التواطؤ مع العدو. و من هنا يأتي صوت المحقق متحديا منطق التاريخ :
" طارق بن زياد...أنت متهم بتبديد أموال الدولة "
و مغالطا الحقائق بصورة تدعو للاستغراب:
" من الذي استفاد من حرق السفن؟ لا أحد سوى العدو."

يستغل الكاتب زكريا تامر الحدث التاريخي الشهير و هو إحراق السفن، من أجل توريث الشخصية في أحداث مأساوية لا تتماشى مع قامتها التاريخية و مع إنجازاتها، فتبدأ بمشهد الاعتقال المهين الذي لم يستسغه و لم يتقبله طارق بن زياد و حاول مقاومته لكن رجال الشرطة هاجموا و شرعوا "بضربونه بقسوة و تشف حتى ارغموه على الكف عن المقاومة و تهاوى أرضا يغمره الخجل و الدم." ثم يتم الانتقال إلى الاستجواب ، فتزداد مأساة الشخصية عمقا، لنتتهي القصة بمشهد إعدام جثة طارق بن زياد الذي يكون قد قضى قبل ذلك في زنزانه.



إن اختيار هذا المسار الضيق و الحتمي في الأحداث يجعل النص يختزل الوقائع إلى أقصى حد ممكن، حيث تسير الأحداث في منحى واحد مألوف في الأنظمة القمعية التي تعتبر ثلاثية الاعتقال و الاستجواب و الإعدام حصنها الرئيس الذي يحميها من التمرد و الثورة.
و في ثنانيا هذه المراحل الثلاث لا ترد إلا إشارات خاطفة إلى هوية طارق بن زياد، و حيثيات التهمة التي تلصق به، و وضعية هذه الشخصية التاريخية التي يتم انتزاعها من زمن فتح الأندلس في القرن الثامن ميلادي إلى محيط يدل على العصر الحاضر في القرن العشرين؛ فنص زكريا تامر يترك العديد من الفراغات و البياضات التي تحتاج إلى ملء، لينطبق عليه فعلا تصور "أمبرتو إيكو" حول النص السردى الجيد باعتباره " آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها." حيث يتطلب كسل النص رفع وتيرة اجتهاد القارئ و تحليلاته، فيفهم من هذا الاقتضاب و السرعة في تناول وضعية طارق بن زياد رغبة الكاتب في تعريب الشخصية التاريخية، و إخراجها من بيئتها التي كانت تمنحها القوة و الهيمنة، و

إنزالها في محيط عازل لها ثقافيا و حضاريا. هكذا تبدأ قصة الذي أحرق السفن بطارق بن زياد و هو يتجول ليلا و قد هدّه التعب، وأثرت فيه الشيخوخة قبل أن يمسك به رجال الشرطة . إن اختيار شخصية من هذه المرحلة إشارة إلى وضع مختل سواء في العصر الحاضر أو في زمن الفتح، فلا ننسى أن طارق بن زياد في مصادر تاريخية كثيرة عانى من الإهمال، و بخس حقه بسبب حسابات سياسية، و لا شك أن التفاتة إلى هذه الشخصية بالذات التي لم توف ما تستحقه من التقدير والاحترام يحمل نبرات إدانة متعددة المستويات مُطرده عكسيا من حيث ظهورها مع التسلسل التاريخي والبنية الخطية للأحداث:

ففي المستوى الأول، تدن القصة همجية السلطة القمعية التي لا تستوعب الإنجازات، وترفض التروي في كشف الحقائق و تقلب الوقائع من جميع الأوجه و الأدلة لبناء رأي رصين، و تقييم الأشخاص و الأعمال البطولية؛ فيتحول بطل تاريخي خاض آلاف المعارك و انتصر في معظمها إلى خائن يستحق العقوبة، و تستحيل خطة حربية قلبت الموازين إلى إهدار للمال. بينما الذين لم يعرفوا طعم الحرب يصبحون أصحاب السلطة. و من خلال رؤيتهم التي حجبها المكاتب الفخمة، و الكراسي الوثيرة و الحياة اللاهية العابثة، تتبدى الحقيقة الوحيدة المعترف بها رسميا.

أما المستوى الثاني فهو مرتبط بتقييمات مربية عرفتها الكثير من الإنجازات والبطولات في عصور تحقيقها، وكأن زكريا تامر يريد أن ينسب إلى ثقافة التجاهل وتغليب المصالح الشخصية — وما يرتبط بها من رؤى سياسية ضيقة — على مصلحة أمة ثقافة ودينا و تاريخا.

إن طارق بن زياد وهو يتعرض للإهمال وسوء الفهم والتقدير في الحاضر، ليس إلا نتاج إهمال سابق تعرض له في أوج انتصاراته، ونكران مؤلم قبل به لدى الخليفة الذي طلب منه أن يتوقف عن الزحف العسكري والتغلغل في بلاد أوروبا ولنشر الدين الإسلامي، بعلّة ظاهرها حماية المسلمين من التهديد بهم في أراض مجهولة بعيدة، وباطنها الخوف من استقطاب هذا القائد الجديد إعجاب الرعية والاستقلال بشؤون بالحكم دونه في أفريقيا والأجزاء المفتوحة من أوروبا .

وبين المستويين هناك جسر دلالي يمكننا من إدراك القصد من هذا الربط، و التنقل بين مرحلتين مختلفتين تفصلهما عشرة قرون؛ فالبطل (طارق بن زياد) في الحالتين يتعرض لشتى أنواع الإهمال وسوء الفهم، وإذا كانت الهزيمة والإنكار النفسي هما مآل المجتمع العربي في الحاضر، فلأننا لم نحسن استيعاب انتصاراتنا، ولم نقدر أبطالنا حق قدرهم. فكان المآل أن انطفات هذه الشموع إلى غير رجعة، و أبنا إلى ظلام أشد حلكة من ظلام الجهل الذي تخبطت فيه القبائل العربية المتناحرة قبل

الإسلام، ليكون البعد التاريخي حاسماً في نظر "زكريا تامر" في تشكيل الواقع المعاصر، فالأخطاء التي ترتكب ولا يتم تصحيحها، أو معالجتها في حينها تتراكم لتخلق سدّاً منيعاً بين المجتمع وبين التقدم، وتحدث شرخاً لا يلتئم مع مرور الأيام، حيث "تقع زكريا بطارق بن زياد كي يسلط الضوء على مأساة العصر الحديث بواقعة السياسي المستبد وبيروقراطيته القاتلة، فخرج طارق بن زياد من قبره كي يعترض على فساد المجتمع والسلطة والإدارة."

يلامس زكريا تامر في استفادته من التراث أكثر من هدف -إذن- فلا يأتي استثمار شخصياته فقط لتمجيد واقع ماضوي جميل يضاد حاضر متدنّ قيمياً و قاتم. وإنما يوظف الكاتب التراث بنظرة تكاد تخلو من التقديس الأعمى، حيث الإشارات المتكررة إلى نقاط مضيئة لكنها جدلية على مستوى تقييمها، وتلقيها في زمنها، وفي عصرنا الحاضر؛ إنها قراءة انتقادية لفكر ولبنية عقل لا يستوعب انتصاراته و لا يحتضنها نظراً إلى أهميتها، بل يسعى إلى رفضها أو التشكيك في قيمتها إذا لم تصدر من ذات مُقيّمها، وبذا تكون قد استطونتنا عقلية ذاتية منبعها فكر قبلي رافض لسيرورة التاريخ ومنطقه القائم على الخطية والسببية، وأن الأمجاد والانتصارات لا تستمر ولا تنتمى، وتثمر أمجاداً أخرى، إلا إذا قبلت بفهم دقيق، وحداثي لها على حد رأي محمد عابد الجابري.

أسلوبيا يوصل الكاتب زكريا تامر هذه الأفكار، عبر بنيات اللغة الساخرة التي تنتمي إلى الكوميديا السوداء في معظمها عبر مفارقات لها تأثير مزدوج: يتجلى الأولى في التعبير عن الرفض والانتقاد الصارخ لوضع في منتهى الغرابة والإزعاج، حيث يطالب البطل القائد العظيم طارق بن زياد ببطاقة الهوية، ويتهم، وهو المنتصر الذي خاض آلاف المعارك، بتهمة الخيانة. وتعتبر عملية إغراق السفن تبديداً لأموال الدولة (المفارقة تتجلى هنا أيضا فيما جنته الدولة الإسلامية آنذاك والقرون طويلة من أموال بدأت بالغنائم، فالخراج وأموال الزكوات، والضرائب والمكوس). كما تظهر هذه السمة الساخرة في نهاية النص بمشهد إعدام جثة طارق بن زياد كنوع من التنبيه على عبثية راكمها الأنظمة القمعية العربية في تعاملها مع الوقائع، و تقديسها لطقسية جوفاء تتلاقى مع إصرار على فرض هيمنة الدولة و ضغوطاتها على المجتمع و لو بطريقة تفتقد إلى الموضوعية و تفرغ من كل بنية منطقية؛ فمشهد الإعدام الذي يروم ترهيب الآخرين أهم بكثير من عملية الإعدام نفسه.

كما ينهي النص بالتماس فيه الكثير من السخرية، قدر من المباشرة يعزز هذه الإشارات إلى القمع و المحاصرة التي يتعرض لها المواطن العربي:

في ماضينا لا لبخسه حقه أو نبذه، و لا لتقديسه و تنزيهه، بل لإدراكه بنظرة منطقية دقيقة فيها وعي بأمجادنا العربية و الإسلامية، و رصد ما اعترى تقيمنا لها في القديم و الحاضر على حد سواء من اختلالات و انحرافات كانت سببا في تدهورنا على جميع الأصعدة، و كأن زكريا تامر يتساءل ضمنا من خلال ثنايا النص بصورة فيها الكثير من المرارة: لماذا نحرق سفن الأمان، و نحن نفتقد إلى الروح التي أهلت طارقا بن زياد و جنوده لفتح الأندلس؟ لماذا نقطع طريق العودة إذا لم نكن

"من مواطن مثالي:
الى السيد مدير الشرطة:
خضوعا لأوامركم، أرجو السماح لي أن أموت."
لقد حافظ القالب القصصي في نص زكريا تامر على حيويته، و طاقته الهائلة في استقطاب القارئ عبر مسالة مزدوجة للحاضر و الماضي، فيتجسد التراث في بنية فكرية فقدت بوصلتها في فهم الأحداث و استيعابها و ووزنها بشكل سليم، ليكون النص القصصي باعثا على التساؤل و معاودة التفكير





إحراجات الترجمة في الشعر المغربي أو جدل الوحدة والاختلاف

حاتم النقّاطي
تونس

إنّ الشعر هو هذا العلم الذي لا تدرّس كتابته ولا مجالات ترجمته. إنّنا نعلم أنّ "الشعر كلام موزون ومقفى" أو هو كان كذلك ونحن نعلم أنّ تعريفه اليوم أصبح محرّجا يتداخل فيه موزونه بنثره ويتلاشى سمعيّه بظهور بصريّة وجوده. ونحن نعلم أيضا أنّ مجال ترجمة الشعر التونسيّ أو المغربيّ أو الشعر العربيّ الحديث عامّة لا يخضع إلى تعليم مسبق. صحيح أنّ دراسة الترجمة ممكنة داخل المعاهد الثانويةّ وداخل أقسام اللغات بالجامعات ولكنّا لا نعرف إطلاقا وجود معاهد أو كليّات تدرّس كيفة ترجمة الشعر عامّة. إنّنا أمام تطوّر واضح للكتابة الشعرية التونسية والمغربية والعربية (١) ولكنّ "الشعر" كتابة ومفهوما وترجمة ظلّ معضلة. لقد اعتبر "هيدقر" الشعر مسكن الوجود كما اعتبر "مالارميه" هذا الموجود اللفظيّ السّمعيّ والبصريّ أيضا لغة عليا ولعلّ العرب كان لديهم أول الكلام حتّى أضحيّ معرفهم بين الأمم. واليوم في عصر الميلتيميديا : أين نحن من الشعر؟ وأين نحن من تلك الأمم؟ وإلى أين نسعى بنصوصنا ؟ إنّ الشعر المغربيّ تطوّرت تجاربه من جيل إلى جيل ويظهر عمق هذا البعد من خلال تطوّر عدد الإصدارات الشعرية منذ ثمانينات القرن الماضي (٢) وهو ما انعكس على النصّ والقراءة في آن. وقد تكون ترجمة الشعر المغربيّ صورة أخرى من صور تطوير علاقة هذا النصّ بذاته وبالقراءة في آن. فما هي إحراجات ترجمة الشعر المغربيّ ؟ وما الذي يمكن أن نفكر فيه من إمكانات عمل فعليّ لتطوير العلاقة بين النصّ من جهة وحركة الترجمة من جهة ثانية لتأسيس

يفتح آفاق النصوص الشعرية من سنة إلى أخرى ومن جيل إلى جيل.

إن غياب هذه النسب لا يمكن أن نفهمه إلا ذاك التعامل العشوائي مع "الكلمة" الشعرية فيكون الاختيار للنصوص المترجمة صورة ذوقية تقتقر لأي دقة علمية.

لعله جدل بين المنجز من الشعر من جهة وبين الممكن إنجاز من جهة أخرى في غياب كل دقة وتخطيط في التوجه. إن النص الشعري المغربي لا يتحرك في أفق اللغة والذائقة فحسب بل هو أيضا رهين واقع ثقافي واجتماعي وسياسي.

ب/ اختلاف مناهج التعليم :

إن الاختلاف بين مناهج التعليم في الأقطار العربية يعتبر



محمد بينيس

معضلة أساسية ذلك أن مثل هذه المفارقات في مستوى البرمجة والتصورات والرهانات تنعكس على الوعي الثقافي بالنص الشعري المغربي في مستوى الإنتاج والترجمة والتلقي (٤).

ج/ اختلاف المتلقي :

إن الاختلاف القائم بين الحضارات ينعكس ضرورة على الوعي بالنص الشعري فمن جهة هناك نص أصلي يحمل وعيا ثقافيا يمتاز بتداخل ماهو معرفي بماهو أسطوري ومن جهة ثانية لدينا نص جديد مكتوب بلغة أخرى حضارتها غارقة في المعقول ومنتجاته.

إن المتلقي للنص الشعري سواء أكان في ثقافة النص الأصلي (العربية) أو النص - الهدف - cible - (الفرنسي أو الإنكليزي...) يعاني من استفهام ضروري حول المعنى مما يجعل التأويل قائما على معاناة المعنى (٥).

فاللغة العربية لها خصوصيتها الحضارية ذلك أن الدال signifiant لا يخرج عن مدلول signifié يتحدد من خلال ثقافة أصلية فكان تباعا لذلك مجال المعنى محصورا في أبعاد ثقافية خصوصية.

"هذا الفعل التدميري يهيئ للقارئ حضرته فهو الذي يعيد

تقارب ضروري بين القراءة والنص ؟

I- إخراجات ترجمة الشعر المغربي :

١) إخراجات النص / إخراجات الانتماء : معيقات الداخل.

أ/ في وفاء اللغة لذاتها :

إذا كانت ترجمة النص الشعري المغربي من لغته الأصلية أي اللغة العربية الفصحى إلى اللغة الثانية - الفرنسية - أو الإنكليزية أو الألمانية ... - عمليا ممكنة فإن ما تشهده هذه الأقطار العربية من تعدد لمكتوبها الشعري يظل صورة من صور الاستفهام.

ففي البلاد التونسية نجد الكتابة الشعرية تتوزع بين اللغة العربية واللهجة العامية أي الدارجة واللغة الفرنسية (٣).

ب/ المقدس : الموجود والممكن.

إنها صعوبة تحديد الشعر في غير ثقافته بحكم خضوع المداليل إلى مرجعيات مقدسة داخل ثقافتها العربية فإسم "محمد" علم يترجم إلى "Mohamed" ولكن هل يستطيع المتلقي في حضارة الغرب أن يفهم عمق ارتباط هذا الملفوظ الدال بمعناه ؟ ذاك هو سؤال المقدس في الترجمة بين الوجود والإمكان أو بين الوجود والاستحالة.

ج/ اللفظ والشعرية :

"يقول العديد من المختصين إن ترجمة الشعر مستحيلة "فجاكوبسون" مثلا يقول: إن المعادلات اللفظية في الشعر تكون بنية الأسس من أجل وحدة النص. ومن أجل هذه الغاية فإنه من المستحيل ترجمة الشعر" فهل هي صعوبة نقل المعنى المحدد في لغة الأصل إلى معنى ممكن في لغة الهدف ؟ إن الشعر تظل روحه قائمة في بلاغة كلماته ومعانيه ولذلك كان الشعر غير كلماته إنه ما به يستمتع السامع أي هو شعرية الأثر.

ولعل نقل الشعر يفقد شعرية هذا المعنى الأول بحكم اختلاف وقع الكلمات على السامع الجديد من ناحية ولأن تركيب الجمل وأبعاد معانيها هو ذاته يختلف من لغة الأصل إلى لغة الهدف من ناحية أخرى.

٢) إخراجات النص / إخراجات الواقع :

أ/ في غياب النسب الماثوية للشعر المترجم :

إن الباحث في مجال ترجمة الشعر التونسي خاصة والمغربي عامة يفاجأ بغياب نسب مبيئة للنصوص المترجمة لأصحابها مثلما يكتشف غياب تطور هذه النسب من سنة إلى أخرى.

ولعل هذا الأمر يعتبر أمرا محرجا :

فهل يعقل أن يغيب الباحث هذا التواصل الممكن مع المدونة الشعرية ضمن مقارنة المنجز بالمستبعد؟

وكيف يمكن لعمله أن يكون ذا جدوى حقيقية خارج هذا الوعي المقارن بين ما كان أنجز وماهو منتظر ؟

قد تكون الترجمة عندئذ عملا للمنجز خارج كل وعي ببرنامج

قصائده.

راجع : محمّد بنيس : في اتجاه صوتك العمودي.

أدونيس : مفرد بصيغة الجمع

الطاهر الهمامي : الحصار

٢ - «ويستمرّ جيل السبعينات في نشر الدواوين على الخصوص منذ أكتوبر ١٩٨٧ إلى أبريل ١٩٨٩ صدرت دواوين شعرية عديدة تحدّث جميعها الخطاب الذي كان يوهّم بأنّ الرواية هي حقيقة راهن الأدب المغربي. من بين الدواوين الصادرة في هذه الفترة الأخيرة لجيل السبعينات تجد «سيرة مطر» لمحمّد الأشعري وفراشات سوداء لعبد الله زريقة والزمن الجديد لحسن الأمrani وديواني ورقة البهاء» محمّد بنيس: كتابة المحور - ص ١١٠. يلاحظ أيضا أنّ هذه المرحلة هي ذاتها نشطت فيها الحركة الشعرية التونسية فكان ملتقى الحمامات الشعري ١٩٨٢ «صورة من صور هذا التنوّع». إذ أفرز مجموعة من التوجّهات الشعرية المختلفة والمتباينة في مستوى الإيديولوجيا والوعي الجمالي. كما شهدت هذه المرحلة تنوّع الفضاءات الثقافية فانتشرت الملاحق الثقافية الأسبوعية كملحق العمل الثقافي والشعب الثقافي والصباح الأدبي وغيرها. وشهدت الساحة أيضا تنوّع الإصدارات الشعرية وتعدّد أسماؤها. وقد تعدّدت أيضا المجالس الشعرية الأسبوعية واشتهر من بينها نوادي الشعر بدور الثقافة ابن خلدون بالعاصمة والقيروان وغيرهما... كما وقع إصدار نشرات أدبية مطبوعة. مثلما كان الحال في القيروان إذ أصدرت دار الثقافة وتحديدا نادي الآداب بها سلسلة «الكلمة».

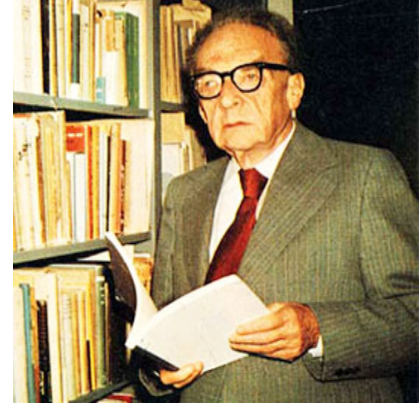
٣ - هل يحقّ لنا اتخاذ لغة واحدة كأصل (العربية الفصحى) منطلقا للترجمة والحال أنّ باقي أقطار المغرب العربي تنوّع اللهجات واللغات داخلها فبالإضافة إلى الفرنسية والعربية نجد - القبائل والمزابيت والتوارق والشلحة (بالجزائر) - وفي (المغرب) نجد - الشلوح - والتومازيغ - والزناسني. وفي (ليبيا) نجد - النفوسا - وفي (موريطانيا) نجد - الزناق - والتوماشاك-. وهذا الأمر على تنوّعه فإنه يؤسّس إحراج اختيار اللغة «الأصل» واللغة الهدف. كما أنّنا نلاحظ أيضا أنّ الشعر المكتوب باللغة الدارجة يحظى هو ذاته بمتلقّي شعبي. فأغنية «جاري يا حمودة» لأحمد حمزة المغني التونسي أو أغنية «يسلم عليك العقل» للفنان الليبي «محمّد حسن» تشهدان أرضية متسعة للتلقّي.

De nombreux spécialistes disent que la traduction de la poésie est impossible. Jakobson dit par exemple que, dans la poésie, les équations verbales constituent le système de base pour la structure du texte. Et pour cette raison, il est impossible de traduire la poésie.

Rania Samara: la poésie d'une traduction à l'autre - in: Traduire la langue Traduire la culture - p 306

٤ - نلاحظ أنّ هناك اختلافا واضحا في مناهج التدريس بين الأقطار العربية إذ لا يوجد أيّ كتاب موحد بينها في تدريس أيّ مادة أدبية أو علمية في أيّ مرحلة أو أيّ مستوى من مستويات التعليم أو من مراحل المختلفة وهذا الأمر يعتبر إحراجا هاما ينعكس ضرورة على الوعي بالنص والتلقّي في آن.

٥ - إذا كان التأويل هو قدر كلّ نصّ «إنّ القراءة معنى وتأويل» «بول ريكور» فإنّ التأويل في هذا النصّ المترجم يذهب أبعد من الفراءات المعتادة لأنّه يضعنا أمام تشكّلات أبعد للمعنى لاختلاف أبعاد اللغة والحضارة والتاريخ.



جاكوبسن

تركيب المتتالية - المتتاليات بنفسه يعيد تكوين النص فيما يعيد النصّ تكوين جسده رؤيته للعالم. من هنا تكون القراءة إبداعا وتأسيسا لعالم لحساسية مغايرين لهما اشتفاء المواجهة(٦) .

II- الشعر المغربي "النحن" و "الآخر" والإمكان :

إنّ معوّقات الشعر المغربي في مستوى الترجمة تفترض التفكير في تطوير علاقتنا به وذلك بـ:

- ١ - تكثيف الندوات والملتقيات المهمة بالشعر المغربي وتحديد تلك التي تهتم بالترجمة ودعوة المختصين للمشاركة فيها.
- ٢ - دعوة وزارات التربية والتعليم في الأقطار العربية إلى الاهتمام أكثر بتدريس مادة الترجمة في المعاهد الثانوية وبأقسام الاختصاص بالتعليم العالي.
- ٣ - التفكير في تأسيس مركز مغربي للترجمة (٧) يهتم بالنظر في نصوص المبدعين المغاربة في مستوى التجارب الشعرية من مختلف الأجيال الشعرية.
- ٤ - تأسيس جائزة مغربية سنوية تهتم بترجمة الشعر

المغربي

- ٥ - تكثيف الاهتمام بالشعر المغربي من قبل المراكز الثقافية الأجنبية (الألمانية والإيطالية والانكليزية والفرنسية خاصة) وذلك بتبنيها مشاريع ترجمات وملتقيات ثقافية وأكاديمية تطوّر علاقتها بالنصّ الأصلي.

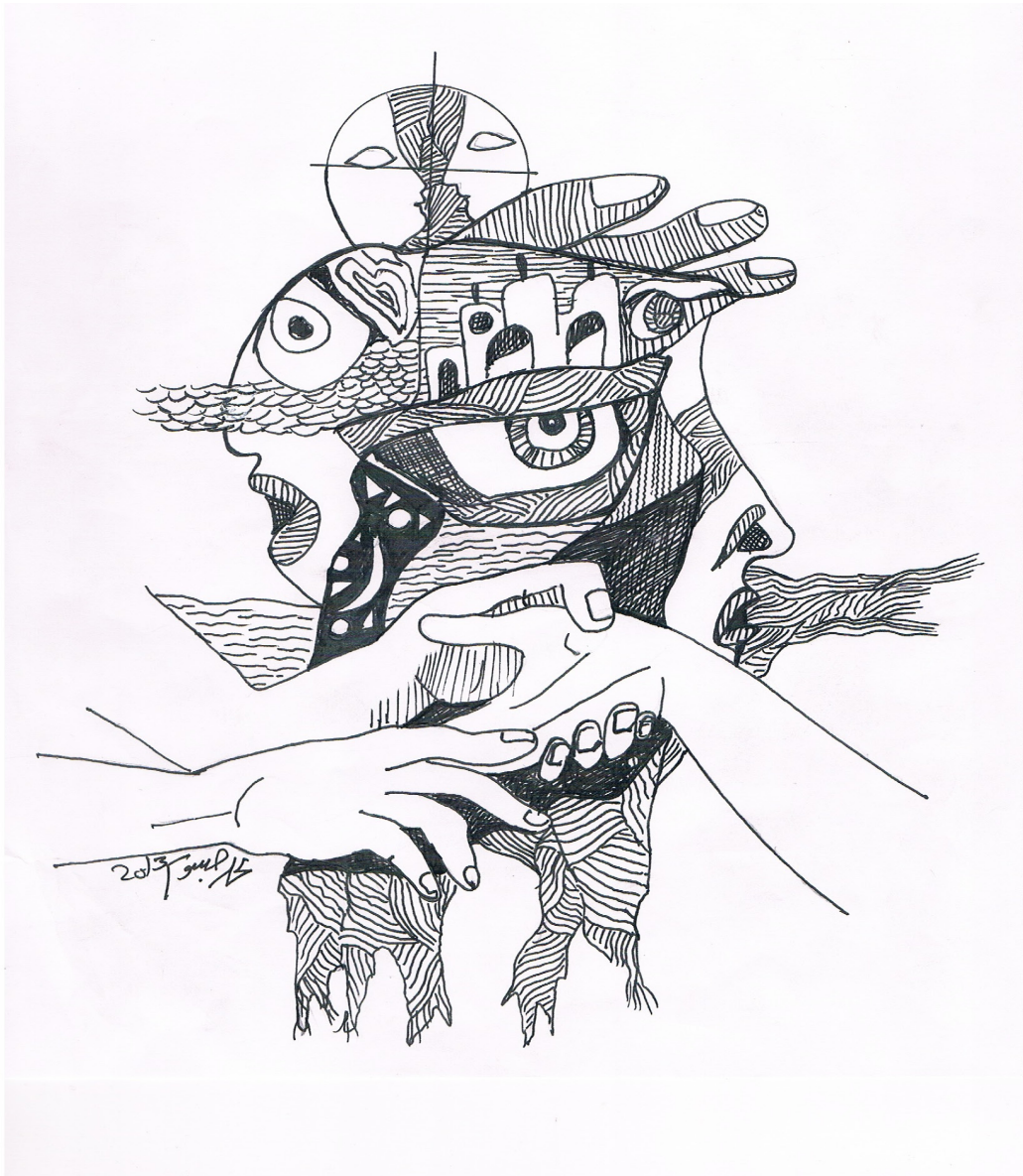
- ٦ - دعوة الهيئات الثقافية وأساسا اتحادات الكتاب بدول المغرب العربي للاهتمام بترجمة الأعمال الشعرية الحديثة(٨) وتنظيم ملتقيات وندوات لهذا الصدد.

كما نؤكد على ضرورة تأسيس وحدة خاصة بالترجمة داخل كل اتحاد للكتاب بهذه الدول المغربية.

الاحالات

- ١ - المقصود هنا تطوّر الكتابة الشعرية من الكتابة الكلاسيكية - بيت وعجز - إلى ظهور القصيدة الحديثة المعتمدة على السطر الشعري وتنوّع البحور داخل القصيدة الواحدة. وكذلك ظهور قصيدة النثر تلك التي غيرت إيقاع الكتابة الشعرية وصولا إلى القصيدة البصرية مع أدونيس شرقا ومحمّد بنيس في المغرب الأقصى والطاهر الهمامي في تونس في بعض

- ٦ - محمد بنيس : بيان الكتابة - البيانات ص ١١٠.
- ٧ - إن تأسيس مركز وطني للترجمة بتونس - ٢٠٠٧ - يمكن أن يكون خطوة جادة نحو الوعي بالنص الشعري شريطة أن يهتم القائمون عليه بالاهتمام بترجمة الشعر التونسي والتوسع في الاختيار حتى لا يكون «كوة» لا تقي حاجتنا للاتصال بالآخر.
- ٨ - لقد حاول اتحاد الكتاب التونسيين في خطوة جادة التعريف بالشعر التونسي وذلك بترجمة منتخبات منه ولكن هذه المحاولة ظلت محدودة جدًا لأنها لم تتبع بخطوات مصاحبة تعطي لهذه العملية فاعلية أشد كتوسيع مختارات بعض الأسماء أو عقد ندوات حول هذه الترجمة وأبعادها - راجع عثمان بن طالب أنطولوجيا الشعر التونسي - الجزء الأول بالفرنسية منشورات اتحاد الكتاب التونسيين ٢٠٠٣.
- راجع أيضا :
- محمد القاضي : أنطولوجيا الشعر التونسي - الجزء الثاني بالفرنسية - منشورات اتحاد الكتاب التونسيين ٢٠٠٣.
- ١ - محمد بنيس: في اتجاه صوتك العمودي - مجموعة شعرية - سلسلة
- الثقافة الجديدة الدار البيضاء - ١٩٨٠.
- ٢ - محمد بنيس : كتابة المحو دار توفال للنشر - الدار البيضاء ١٩٩٤
- ٣ - محمد بنيس : بيان الكتابة - البيانات (أدونيس - أمين صالح - محمد بنيس - قاسم حداد) تقديم محمد لطفي اليوسفي - دار سراس للنشر - تونس ١٩٩٥
- ٤ - أدونيس : مفرد بصيغة الجمع مجموعة شعرية دار العودة بيروت ١٩٧٧
- ٥ - الطاهر الهامي - الحصار - مجموعة شعرية - الدار التونسية للنشر الطبعة الثانية ١٩٨٦.
- ٦ - Jean - René Ladmiral : Traduire théorèmes pour la traduction Gallimard 1994
- Traduire la langue Traduire la culture: Institut français de coopération
- Rencontres linguistiques méditerranéennes Sud 7- Editions - Maisonneuve et Larose 2003
- A.J. Greimas : sémantique structurale. Larousse 8- Paris 1972





الترجمة : الجسر الذي لا غنى عنه

علي عبد الأمير صالح

العراق

الترجمة نشاط إنساني لا غنى عنه ، ففي عالمنا الواسع تعددية لغوية وثقافية ومعرفية هائلة ، وفي كل لغة من اللغات ثروات وكنوز أدبية وفكرية ومعرفية من مصلحتنا كجنس بشري أن نطلع عليها ، ونستفيد منها ؛ وهذا يُحتم ظهور نشاطات ترجمية بين اللغات المختلفة ، لأن الترجمة هي القناة الرئيسية للتواصل والتبادل الثقافي بين الشعوب والأمم .

تعد الترجمة من أقدم المهن التي مارسها الإنسان ، وهي تعود إلى عهود غابرة منذ أن غضب الله من غرور الإنسان ، فهدم برج بابل وبلبل ألسنة البشر ، وبات من المستحيل أن يفهم المرء ما يقوله الآخر الذي يعيش معه ، وإلى جانبه .

إن هدف الترجمة هو توسيع مقروئية نص أو كتاب نعتقد أنه على درجة عالية من الأهمية ، بحيث يدور في أذهاننا أنه يستحق القراءة في (اللغة الهدف) .

تقول سوزان سونتاج : " تنظر الآداب العالمية إلى الترجمة بوصفها جهاز الدوران ، الذي تمكنت بواسطته شعوب الأرض أن تتعرف على أحدها الآخر ، وأن يفهم كل شعب الشعوب الأخرى ، وأن يحاورها ويتعايش معها . "

ويقول امبرتو إيكو : " إن الترجمة عملية تفاوض مستمرة ، إذ يتحتم على المترجم أن يتفاوض مع شبح مؤلف هو في أغلب الأحيان غير موجود ، ومع الحضور المهيمن للنص المصدر (الأصل) ، ومع الصورة التي لا تزال غير محددة للقارئ الذي يترجم له ، وأحياناً ، عليه أن يتفاوض مع الناشر ، ناهيك عن فهم المترجم للسياق التاريخي والإطار الحضاري الذي أوجد النص ، إلى جانب حوارات ذهنية مستفيضة يخوضها المترجم مع الثقافة التي أنتجت النص الأصل ، وكذلك مع الثقافة التي سيذهب إليها النص المترجم . "

لا ريب ، إن الترجمة ، لاسيما الترجمة الأدبية ، مهمة أخلاقية من شأنها أن تقوّي وتعزز مكانة الأدب ودوره في إثراء حياة الإنسان وتعميق وعيه الفكري والمعرفي وصقل ذائقته الجمالية . أو بكلمة أخرى ، تهدف الترجمة الأدبية إلى توسيع مشاركتنا

ومئات غيرهم من المؤلفين كُتاباً وشعراء ومسرحيين ومفكرين وفلاسفة وعلماء اقتصاد وسياسة وقانون وأنثروبولوجيا ونقادا وعلماء اتصالات وفيزياء وكيمياء ... الخ.

وكثيراً ما يلجأ كبار الكتاب إلى الترجمة للتعبير عن آرائهم أو إيضاحها للشعوب الأخرى كما في ترجمة بوب لهوميروس، وترجمة بودلير لأدغار ألن بو ، وترجمة مارسيل بروسست لأعمال راسكين.. كما يمكن استغلال الترجمة في التعبير غير المباشر عن مشاعر وآراء ليس بإمكان المترجم أن يفصح عنها جهاراً باسمه في ظرف معين بسبب الرقابة على النشر كما حدث في ترجمة باسترناك لمسرحيات شكسبير .. ومن خلال الترجمة يمكن للكاتب أن يوصل للناس ما هو موجود فعلاً من دون أن يلاحظ عليهم ذلك ، ومثال ذلك الترجمات التي قام بها درايدن عن اللاتينية وترجمات ريلكه المتنوعة عن الفرنسية والإيطالية والإسبانية والإنجليزية .

إن مهمة المترجم أبعد ما تكون عن إحلال لغة محل أخرى .. إنه بفضل ما يتمتع به من موهبة أدبية ، يقوم بتفسير هذه العناصر في ضوء الظرف الجديد وتحويلها إلى نص مولد . على النص الجديد أن يكون مقابل *equivalent* للنص الأصلي وليس نسخة طبق الأصل منه.

إن المراحل التي تمر بها عملية الترجمة هي ذات المراحل التي يمر بها العمل الأدبي الأصلي . وبعبارة أخرى ، إن النص الأدبي المترجم هو نص أدبي جديد . إن مترجم النص الأدبي شبيه بمبدع النص الأصلي لأن كليهما يرمي إلى تحويل الـ *genotext* إلى *phenotext* . إلا أن هناك بعض الاختلاف بينهما ، والاختلاف هذا يكمن في كون المترجم لا يتمتع بحرية اختيار عناصر الـ *genotext* كما هي الحال بالنسبة للكاتب الأصلي. وكذلك إنه ملزم باحترام العناصر التي اختارها الكاتب الأصلي ، والأكثر من ذلك ، لا يسمح له بترك بصماته الذاتية على العمل الذي يقوم بترجمته . فمهمة المترجم الرئيسية هي أن يكون ناطقاً أميناً بلسان الكاتب الأصلي. باختصار يختلف المترجم الأدبي عن الكاتب من حيث أنه يتعامل مع مادة محددة وبطريقة محددة ، إلا أنه يلتقي مع الثاني من حيث أن الاثنين يجب أن يتحليا بالموهبة. إذا ما

الوجدانية ، وإلى تربية العقل والقلب معاً ، ناهيك عن اكتساب الوعي وتعميقه بأن هناك أناساً آخرين يعيشون على سطح كوكبنا ، إنهم مختلفون عنا حتماً ، إلا أننا نستطيع أن نتعرف إليهم ، ونحاورهم ، ونفهمهم ، لأن العدو هو الذي لا تعرفه ولا تفهمه ، كما تقول ناتالي حنظل .

إننا نعتقد أن القراءة الجادة والعميقة والمتأنية للنص الأجنبي هي المرحلة الأساسية في عملية الترجمة ، والمترجم الجيد مطالب بأن يفهم النص أولاً ثم يفسره للقارئ العربي ، ولعله يضع غالباً بعض الهوامش لإضاءة النص وإيضاح ما خفي على القارئ ، مع أن من حق الأخير أن يقرأ كما يشاء . إن المترجم الجيد هو الذي يصل إلى أبعد من كلمات النص الأصلي ، إنه يرى ما لا يراه القارئ العادي ، إنه يريد لنصه الجديد أن يحيا في لغة جديدة ، وأن يقرأه أناس ينتمون إلى خلفية ثقافية واجتماعية ودينية وعرقية وأيديولوجية مختلفة ، ولعلمهم يقرؤونه في سياق زمني وتاريخي آخر يختلف عن سياق إنتاج النص الأصلي .

ومما لا شك فيه إن كل تخلف أو تقاعس على صعيد الترجمة يعني بالضرورة تأخراً أو تقاعساً على صعيد التواصل الثقافي ، يؤدي إلى حرمان المجتمع المتقاعس من فرص الإطلاع على الثقافات الأخرى والاستفادة منها في إغناء ثقافته وتطويرها ، وتكون النتيجة الحتمية

لذلك تأخر الثقافة التي يتقاعس أهلها في مضمار الترجمة وتخلّفهم عن ركب الثقافة العالمي.. ولئن كانت عواقب العزلة الثقافية سيئة في العهود التاريخية القديمة ، فإن تلك العواقب قد أصبحت خطيرة في هذا العصر الذي يتغير فيه العالم إلى قرية كونية " ..

وربما يتساءل المرء : هل الترجمة وليدة حاجة ماسة ؟ يمكن الإجابة عن ذلك بنعم ولا في آن واحد فالبشر تواقون إلى المشاركة في المتعة والفكر والإشراق التي يحتويها كتاب بلغة لا يصلها الآخرون .. فلنتصور حال الحداثة لو لم تتوفر كتب كيركغارد إلا باللغة الدنماركية، ولو اقتصر كتب إبسن على من يحسن اللغة النرويجية ، ولو بقي ماركس وفرويد حبيسي اللغة الألمانية .. والشيء نفسه يمكن أن يقال حول مؤلفات شكسبير ، وتولستوي وغابرييل ماركيز وسرفانتس



النشيد الطفولي الخالي من المعنى الوارد في الصفحة (١٣٢) من النص الإنجليزي :

(Eeny meeny miny mo...) الذي ترجمناه كما يلي: (قالة بالة برتقالة...) في الصفحة (١٥٢) من ترجمتنا ... أي إننا كنا نبحث عن معادل equivalent لما ورد في النص الإنجليزي .. كما إننا بحثنا كثيراً عن مصطلح Abduction of Europe في قواميس الفن التشكيلي . وأخيراً وجدنا ضالتنا في العدد (٤٩) من مجلة (فكر وفن) .. إنها تعني

"خطف أوربا" - وهو موضوع انشغل به الرسامون والنحاتون قبل الحكم النازي في ألمانيا وخلالها . وكان القصد منه إظهار ردة الفعل على عنف النازيين تجاه الناس وتجاه الحضارة الأوروبية ، كما أن وضع أوربا المخطوفة يمكن أن يشير إلى حريات الناس المصادرة..

أنا، شخصياً ، خلال ترجمتي للأعمال الأدبية ، أستعين بمعاجم وموسوعات كثيرة كي أتوصل إلى فهم كامل للنص.. وأعتقد أن أحد الأسس الثلاثة التي تقوم عليها الترجمة هو المتعة التي يجب أن تلهم الترجمة وتديمها وتنشأ عنها..

وإذا استعرنا معايير ت. أس . إليوت فإن المسألة هي مسألة التمكن من إدراك أن العبارة أو الجملة هي في موضعها الصحيح . فعلى المترجم أن يقاوم الإغراء الذي يستحثه على استعراض خبرته من دون مسوغ . وعليه - بقدر تعلق الأمر به - أن يضع نصب عينيه هدف أن يكون غير مرئي بصورة تامة . إن أحداً لا يستطيع أن يتقاسم متعة مع أصدقائه عن طريق الوقوف بينهم وبين المتعة.

إن الاختلافات بين اللغات تقف عائقاً في طريق التفاهم والاتصال اللغوي. ولو افترضنا عدم وجود أي فروق بين اللغات كان بإمكان الفرد الإنجليزي أن يفهم اللغة الصينية أو لغة الاسكيمو بالسهولة التي يفهم بها الإنجليزية . وبما أن الواقع خلاف ذلك فإن اللغات تمثل حواجز بين من يتكلمون لغات مختلفة ، فتصبح مهمة الترجمة الأساس هي تجاوز هذه الحواجز والنفاذ من خلالها ..

إن ترجمة أي عبارة لا يمكن أن تتم إلا بعد تحديد هويتها وموقعها في إطار لغوي ثابت ومن هذا المنطلق يمكن القول إن فكرة الترجمة مبنية على فكرة مفادها أن اللغات تتكون

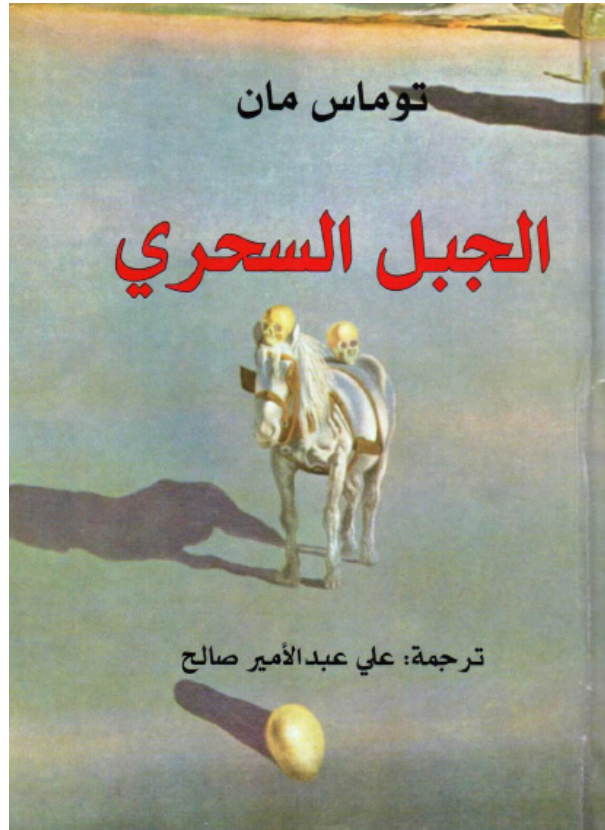
أراد المترجم أن يوصل صوت الكاتب وأفكاره بصورة أمينة فعليه أن يتقمص شخصية ذلك الكاتب، لا بل عليه أن يعرف الكثير عن عصر الكاتب.

إن الترجمة الجيدة هي نوع من التقمص ، والمترجم الجيد هو ذلك الإنسان القادر على تقمص وتجسيد أفكار الكاتب .. إن دور المترجم لا يختلف عن دور الناقد فكلاهما مطالب بإمالة اللثام عما نسي من أعمال أدبية وكلاهما مطالب ببناء جسور التواصل بين الكاتب والقارئ..

وفي هذا الشأن أود أن أقول إنني لم أبدأ بترجمة " طبل من صفح " إلا بعد أن عرفت وقرأت الكثير عن مؤلفها الشاعر والرسام والمسرحي ومصمم ديكور المسرح : الألماني غونتر غراس.. وكنت واثقا من أن هذه الرواية ملحمة أدبية ، وواحدة من الإنجازات الأدبية المهمة في النصف الثاني من القرن العشرين.. نعم، كانت هذه الرواية في طي النسيان ، إلا أنني شرعت بترجمتها في ربيع عام ١٩٩٦ وانتهيت منها في أبريل (نيسان) ١٩٩٧ ، أي قبل فوز الكاتب بجائزة نوبل بعامين ونصف تقريباً.. إلا أن نشرها تأخر ثلاث سنوات لأسباب شتى.

وفي اعتقادي إذا أردنا للنص المترجم أن يكون أدبياً فعليه أن يتضمن قيماً أدبية موازية للنص الأصلي.. وعليه يكون من الضروري لمترجم النصوص

الأدبية أن يكون أدبياً. إن تمكن المترجم من لغتين ، مع احترامنا لهذا التمكن ، لا يساعده على الإتيان بترجمة أدبية إذا أراد المترجم لترجمته أن تكون أدبية ، فعليه أن يبدع شيئاً يُقرأ كأدب ، وبالتالي يمكن أن يضاف إلى تراث أمته الأدبي. وكلما تقدم العمل بالمترجم تزداد لديه القناعة بأن كل المفردات تحمل في طياتها معاني فنية دقيقة ترتبط بحضارة الشعب الذي يستعملها وليس لها ما يرادفها في أي لغة أخرى.. وربما كان ذلك هو السبب في أن مهمة المترجم سرعان ما تتحول إلى عملية بحث واستقصاء وليست مجرد محاولة لاصطياد معاني الكلمات . ومثال ذلك إنني عندما بحثت عن معنى كلمة (Raft) في قاموس (المورد) الأثير وجدت أنها تعني الطوف أو الرمث.. وأدركت على الفور أن ما مقصود به (الرمث) هو ما يسميه العراقيون الكلك أو الجلع.. وكذلك في



أن نعبّر الجسر الذي يأخذنا إلى الآخر ، إلى ثقافته ، وإرثه الحضاري ، وتاريخه ، وعاداته ، وطقوسه ، وأزيائه ، وأساليب الطهي التي يمارسها ، وأساطيره ، ومعتقداته ، وآماله ، ومعاناته ، ورؤاه ، وأفكاره ، ووجهات نظره . إنه يمنح حياة جديدة للغة التي ينقل إليها ، كما يوسع مقروئية النص الأصل ، ويعيد كتابته من جديد . فهو ، إذا ، مؤلف آخر للنص المكتوب بلغة أخرى ، وسياق حضاري آخر ، إنه يتفاعل مع النص الأجنبي ويمنحه جمالاً والمعنية ، كما لو كان نصه هو ، وليس قرد المؤلف ، كما ذهب إلى ذلك ، مرة ، غابرييل غارسيا ماركيز ، في إحدى شطحاته الكتابية .

من أجهزة ذات أنظمة معينة تستوجب من المترجم البحث في كل لغة عما يقابلها في اللغة الأخرى ثم يبادر إلى البحث عن العبارة التي تؤدي الغرض نفسه بعد التأكد من موقعها في كلتا اللغتين.

ففي ندوة عن الترجمة عقدت في دمشق في آذار(مارس) ٢٠٠٥ لفت سعدي يوسف الانتباه إلى ظواهر مقلقة أخذت تظهر على السطح منذ بدأت عملية التهميش الراهنة للأمة العربية وثقافتها متسائلاً :- لماذا يكون الروائي المغربي محمد شكري ، مثلاً ، لا محمد زفزاف ، النموذج المنتقى للإبداع العربي لترجمته إلى الإنجليزية ، ويرد سعدي يوسف بأن سبب ذلك أن محمد شكري يقدم مجتمعه كما يشتهي الآخر ضمن معادلة المستعمر والمستعمر . وهنا لا بد أن نشير إلى ضرورة ترجمة تراثنا الأدبي والفكري والثقافي إلى اللغات الحية ، لأنه في الغرب ، كما يقول مريد البرغوثي في الندوة ذاتها ، ثمة فكرة ملوثة وجاهزة عن العرب والإسلام يروجها الإعلام في العالم.

ومن الأمور التي يواجهها المترجم هي مسألة ترجمة الشعر . أمن الأفضل أن نترجم القصائد الشعرية المكتوبة بالإنكليزية إلى قصائد عربية سليمة الصياغة ، مقفاة ، تلتزم بنظام البحور العربية المعروفة ؛ أم أننا نحيد ترجمتها إلى نصوص نثرية تحافظ - قدر الإمكان - على روح النص الإنكليزي ؛ أي أننا نقوم بترجمة المعاني وظلال المعاني والإيحاءات والتعبيرات المجازية الواردة في النص الأصلي . أو بمعنى آخر : أننا لا نكتفي بنقل المعاني فحسب ، بل يجب علينا أن نهتم بجمال النص وبلاغته ودلالاته ومحمولاته العديدة واستيعاب ما يبوح به النص ، أو لا يبوح به ، أو كما يُسمى بـ (المسكوت عنه) ، لأن الشاعر يوحى ولا يقول .

تمارس الترجمة دوراً تجديدياً مهماً في الثقافة المستقبلية. فهي تنقل إلى تلك الثقافة أنماطاً وأشكالاً وأنواعاً وتياراتٍ واتجاهاتٍ لن تعرفها قبل ذلك ، ثم تتأصل تلك الأشكال في الثقافة المستقبلية إذا توافر فيها استعداد لتبنيها وتأصيلها.. ومن أبرز الأمثلة على ذلك الدور التجديدي الذي مارسه الترجمة في الأدب العربي الحديث الذي أدخلت إليه الترجمة أنواعاً وأساليب واتجاهاتٍ جديدة ، وساهمت بدرجة كبيرة في تطويره وتحديثه..

وفي الختام نقول : إن المترجم مبدع آخر للنص الأصل ، يضيف لما يترجمه من روحه ، وثقافته ، ومرجعياته ، وليس بالضرورة " خائناً " ، كما يقول المثل الإيطالي الشهير . فبواسطة المترجم نستطيع



عبد السلام
٢٠١٣

قراءة في مصطلح الجنسانية

د. زيد ثامر عبد الكاظم

العراق

تمارس السلطة الاصطلاحية دوراً فاعلاً في تحديد المنظومات المعرفية ، من أجل استدعاء صيغ منظمة لإيضاح الفعاليات المعلنة التي تدور حول بعض الإيديولوجيات الجنسية ذات الصيغة الفردية ، أو ذات الصيغة الجمعية ، وبالرغم من ذلك الضبط المبدئي انبثقت إشكاليات عدة من تحديدات اصطلاحية مختلفة ، اشتبكت أسباب متنوعة على نشوئها منها اختلاف ثقافة المترجمين ، اختلاف بيئة المصطلح ، تنوع المنظومات وتداخلاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية في تحديد وانتقال المصطلح ، فضلاً عن الوعي بطبيعة المصطلح أثناء إطلاقه على هذا الجانب المعرفي.

ومن خلال وضع مصطلح الجنسانية: (sexuality) ضمن الرصد المتداول ، نجده يسير على وفق تحولات متعددة تخرج عدة مفاهيم من ذات المصطلح منها الجنس والجنوسة التي تسير المصطلح ، وتكشف عن مسوغاته المعرفية والفلسفية ، كما تظهر بدورها عن هويته ودلالاته المتعددة. ونظراً لاتساع دور مصطلح الجنسانية وقيمتها التي امتدت إلى أصعدة معرفية عدة ، يمكن تدوين ومعرفة إشكاليته من خلال استعراض تعريفاته وإجراءاته ، منطلقة من محدداته التي يعتمد عليها. ومن أجل تحديد المصطلح وآلية انشغاله ، يجب معرفة المفاهيم التي تداخلت وتلاحقت معه ، والتي كان لتداخلها أثر كبير في تحديد هويته المعرفية والثقافية والفلسفية. فكل مجتمع من المجتمعات الغربية والعربية يمتلك منظومة (جنس/جنوسة) ، بمعنى وجود مجموعة من الترتيبات تشكل بموجبها المواد الخام البيولوجية للجنس والتناسل البشري عن طريق التدخل البشري/الاجتماعي وتستوفي بطريقة اصطلاحية ، بغض النظر عن مدى غرابة بعض الاصطلاحات. بمعنى إن هنالك مجموعة من المكونات الجوهرية للهوية هي الشعور بالحاجة الإنسانية ، فضلاً عن إن الهوية تمثل الجانب الذكوري والأنثوي من ناحية الجنس مع تشكيلات معينة من ناحية الجنوسة ، أما محتويات الجنسانية ، فتمثل بأنها اجتماعية ، أكثر من كونها متعلقة بالبيولوجية الإنجابية ، لأن ما تستلزمه الذكورة والأنوثة ، ليس متشابهاً على المستوى العالمي الشمولي. ثمة محولات ومكونات تحملها الجنسانية تساعد على بناء الذات من أجل خلق علاقة بين جنس وآخر يعمل كلاهما على التنظيم وتكوين العلاقات وفق منظومات اجتماعية

hetero أو homo) صارت الكلمة تصف أنماط الشخص الذي يجسد رغبات بعينها. وفي العقود السابقة ، مع ذلك كانت تستعمل يافطة الجنسية بشكل مختلف نوعا ما ، وهي تستحق التأمل بإيجاز في السياقات غير المتوقعة إلى حد ما التي تظهر فيها الجنسية في هذه الأزمنة المبكرة^٣.

يشير مصطلح الجنسية إلى ما ليس هو مجرد تصحيح لغوي ، لكنه لا يلحظ بوضوح الانبثاق المفاجئ الذي يربط هذا المصطلح: ذلك أن استخدام الكلمة ، قد تم حسب علاقته بظواهر أخرى منها تطور ميادين المعارف المختلفة (الذي يغطي كذلك الأوليات البيولوجية للإنتاج مثلما يغطي المتغيرات الفردية والاجتماعية للسلوك) ، ومنها ظهور مجموعة من القواعد والمعايير التقليدية في جانب منها وجديدة في جانب آخر ، تستند إلى مؤسسات دينية ، قانونية ، تربوية ، طبية ومنه التحولات الواقعة كذلك في الطريقة التي يتوصل بها الأفراد إلى منح معنى أو قيمة لسلوكهم ، واجباتهم ، ملذاتهم ، مشاعرهم ، أحاسيسهم وإخلاصهم ، فالهدف بصورة عامة أن نرى كيف تشكلت في المجتمعات الغربية المعاصرة ، تجربة تعرف من خلالها الأفراد على أنفسهم باعتبارهم ذوات جنسانية ، بحيث تفتح هذه التجربة على ميادين معرفة متنوعة جدا ، وتتمحور حول نظام من القواعد والأكراهات. إن

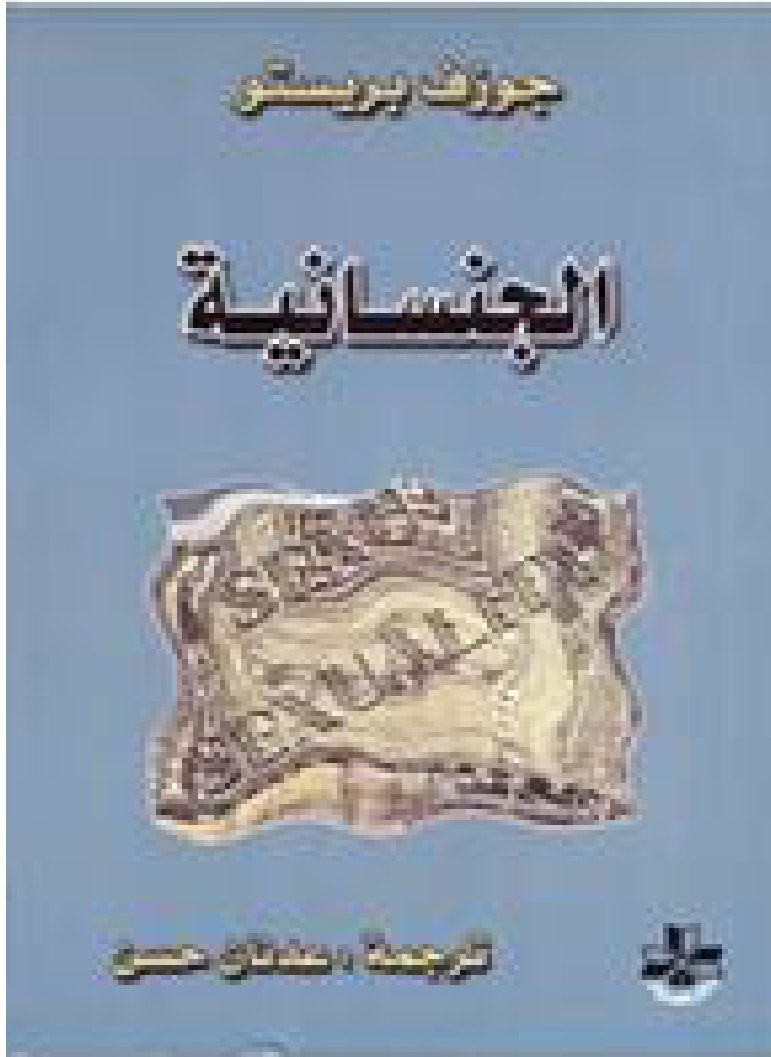
الكلام عن الجنسية يتضمن أن نتجاوز ترسيمة فكرة كانت شائعة بما يكفي ، بحيث تجعل من الجنسية عنصرا لا متغيرا مع الافتراض انه حتى عندما تتخذ الجنسية في مظاهرها إشكالا متميزة تاريخيا ، فذلك إنما يقع نتيجة أوليات متنوعة من القمع يمكن أن تلقي نفسها عرضة في كل مجتمع ، وهذا مما يرجع إلى وضع الرغبة والذات الراغبة خارج الحقل التاريخي ، وان نطلب من الشكل العام للممنوع أن يفسر كل

واقتصادية وسياسية ، بمعنى إن الجنسية مبنية على خطابات متعددة جنسية وجنوسية توضح الهوية الحقيقة للذات ، بوصفها مبنية من خلال اتخاذ مواقف ذاتية في عددٍ من الخطابات المتداخلة^١.

وفي القرن التاسع عشر ابتعد مصطلح الجنسية أخيرا عن ارتباطه بمظاهر الجنس ((sex البيولوجية الخالصة ، وصارت بدلا من ذلك تشير إلى أن المشاعر الجنسية أو التفضيلات الجنسية لشخص ما ، يعكس حقيقة انه في تسعينيات القرن التاسع عشر ١٨٩٠ لم تعد الهوية الجنسية مرتبطة

حصرا بالبنية التشريحية للأعضاء التناسلية ، الداخلية والخارجية. إنهما مسألة نزوات ، أذواق ، استعدادات ، أشباعات وسمات نفسية. هذه المعاني الجديدة حول الجنسية تمثل أشارات قوية على أن الحياة الجنسية ، قد بدأت ينظر إليها على أنها شئ أكثر من مجرد مجموعة من الإحساسات^٢. فمصطلح الجنسية لم يأت ليؤكد على القيم والأعراف والعادات والتقاليد الاجتماعية فحسب ، بل جاء ليؤكد على تقنين مفهوم الجنس كمنظومة بيولوجية واجتماعية واقتصادية وسياسية ودينية ، بصفته علما خاصا يهتم بحقول الجنس وأشكاله. وتبرز الجنسية كأحدى المصطلحات الحديثة نسبيا والتي تشير إلى الظاهرة الداخلية والخارجية ، إلى حقل النفس والعالم المادي ، إذ باتت تحتل مكانا لا تتقاطع فيه الأجساد المجنسة ، (بكل أشكالها وحجومها) والرغبات

الجنسية (بكل تنوعها) إلا لتتفصل. من هذا المنظور الثنائي ثمة أنواع مختلفة كثيرة من الجسد المجنس والرغبة الجنسية التي تسكن الجنسية. وأصبحت شائعة في أوروبا وأمريكا أواخر القرن التاسع عشر عندما كانت الدراسات الانثربولوجية والعلمية والسوسولوجية للجنس تظهر كما لم يحدث من قبل أبدا ، أقدم استعمال علمي لها ، كانت الجنسية تعرف معاني الايروتيكية الإنسانية. وعندما حددت ببادئات مثل (bi أو





جوزف بريستو

طالما أن التحول نحو المجتمع المرغوب فيه لم يتحقق ، ولأن السلطة التي تحدثت في ظلها ، حريصة على الحيلولة دون ظهور المجتمع ذاك ، فلا غرابة أن تبقى الأنثى من ملحقات اللذة الذكورية^٥.

استعمل مصطلح الجنسية في قاموس أكسفورد الانكليزي أول مرة: "في عام ١٨٣٦ إذ تبرز الكلمة في طبعة للأعمال الكاملة للشاعر الانكليزي من القرن الثامن عشر ، وليام كوبر (١٧٣١-١٨٠٠). الذي يبيّن قصيدته التي تحمل عنوان (حيوان النباتات على جنسيتها) على مصطلح الجنسية ومعناها (اكتساب الصفة الجنسية أو احتلال الجنس). بمعنى أن الجنسية لن تكون دوما حكرا على المجال البشري بل حتى في مجال علم النباتات. وهناك استعمال آخر للجنسية في قاموس أكسفورد ، يعرفها بأنها أدراك أو انهماك بما هو جنسي. ويعرج على هذا التعريف الكاتب الانكليزي (تشارلز كينغسلي) في روايته (الجنة والجحيم) والتي تتحدث عن (جنة وجحيم محمد) ، من غير الجنسية الكاملة الشريفة ، التي كنت تظن أنها جعلت مفهومه عقلانيا ومتناسكا. وهذا يجعل (كينغسلي) يربط الجنسية بالقدرات العقلانية الجدلية. في حين يرى منظرو القرن العشرين العكس من ذلك بأن الجنسية تتعارض مع العقل لأنها تبذل قوة هيدروليكية تهدد بان تتور

ماله صلة بالتاريخ في الجنسية. إلا إن رفض هذه الفرضية لن يكون كافيا وحده ، إذ إن الكلام عن الجنسية كتجربة متميزة تاريخيا كان يفترض إن من الممكن التزود بأدوات قابلة للتحليل المحاور الثلاثة (الجنس_السلطة_الدين) التي تكون الجنسية بوصفها تجربة بحيث تبين خاصية كل محور على حدة ، وكذلك ارتباطاتها فيما بينها^٤.

إذن مثلما تنفتح الجنسية على مفاهيم كثيرة ، فإنها تنغلق عليها في الذكورة والأنوثة ، المعرفة ، التاريخ ، الاقتصاد ، السياسة ، العلم ، التربية ، النفس ، الكون ، الطبيعة ، الفلسفة ، الأدب ، النقد ، الفن وهذه كلها ضمن الثالوث المحرم ، (السلطة - الجنس - الدين) بحيث لا تعود تسمح لها بالانفتاح ، ليس لأنها تمتلك القوة الفاعلة في ذلك ، وإنما لأنها هي نفسها ، قد أصبحت القوة النافذة ، في ظل مراحلها التاريخية. أن الجنسية بأبوابها التاريخية فعلت فعلها ، بعد أن أصبحت قوة إلى درجة أنه لم يعد حتى بإمكان من لا يعتقد بصوابية تقسيم الموضوع ، أن يعلن عن رفضه له ، بصورة ما ، لأن ثمة من يتجاوز ويتحكم فيه بقوة ، ولأن مجمل ما يعيشه ويتعرف إليه ، ويتقاسمه ، في اللغة والسلوك اليومي والكتابة والتفكير. لقد باتت الجنسية كمصطلح لها تعريفات مختلفة حسب المجتمعات المختلفة ، فالمجتمع العربي الإسلامي ، أصبح يمثل له القانون الساري المفعول الذي يمنع التلاعب به ، أو تعديله ، وهو الذي سن القانون ، بخصوص الموقف من المرأة وقيمومة الذكور على الإناث ، أي أنها جنسية دون الجنسية الموسومة قاطبة ، جنسية تشرع لذاتها ولسواها ، بوصفها خير ما يمكن الركون إليه ، في كل ما تقوم به وعليه ، ومن خلال معتبري ولي أمرها ، وقد تم تدشين السلطة (المتعددة الوظائف) وخطابها (المؤرخ منذ ظهور الإسلام ، والمعتبر هو الإسلام) ، وكل حديث يكون خلافه ، يكون ردة معينة تستوجب قمعا ، ومواجهة صارمة ، حيث لا يجب الحديث فيها أبدا. وفي الجانب الآخر نجد التحول في الجنسية لدى الغرب ، قد قطع مسافة طويلة ، بخصوص استنطاق ومكاشفة البنية الفعلية للجنسانية ، خطابها التربوي والثقافي والسياسي ، ما يبقها طي الانغلاق على قوى تدعم ديمومتها ، لتظل أكثر تواصل ، على درجة أن الأنوثة كقوة هي ذاتها تكون مجبرة في خدمة الذكورة ، ولهذا نتلمس في اللغة المتداولة ، وتلك التي تشكل وسيلة تفاهم ، هي عبارة عن تفعيل ذاكرة ذكورية ، وتجديد العنف والسيطرة الذكورية على الأنثى ، لتكون الجنسية خطاب التاريخ للتاريخ. وفي مجال الجسديات ، أن سلطة الجنسية الموجهة لصالح الذكر ، ليست وليدة اللحظة ، ولا يمكن بسهولة ، أن تتعرض للتغيير المرغوب فيه ، لأن العملية ليست محصورة في الأنثى كموضوع محوري ، وإنما بمجتمع كامل ، فتكون الأنثى بعدا مرئيا مؤثرا في مستجداته ، ولهذا يكون الاستغراب نوعا من (الغفلة) المعرفية ، تجاه ما يجري ،

فقط ، بل شملت الجنسية الغيرية والجنسية المثلية والتي دخلت في اللغة الانكليزية والتي تم تصورهما على إنهما الخياران الجنسيان الوحيدان ، اللذان يكشفان عن قدرة مصطلح الجنسية ومنحه مكانة متسقة ضمن النظام الثقافي^٦.

لا ريب أن التحديات المختلفة التي واجهتها أنماط العلاقات الإنسانية باتت تشكل مساحة واسعة في ظل الإحاطة بمجاميع الثيمات الجنسية ، ولعل هذه القضية المعقدة في تركيبها الجسدية والنفسية والذهنية قد شغلت الوعي النقدي ، والبحث المعرفي ، سواء أكان نزوعا بيولوجيا (عضويا) ام سيكولوجيا (نفسيا) ام انثربولوجيا (أناسيا) ، إلا أن هنالك ثمة مؤشرات تبدو أكثر جرأة في طرحها مفهوم المحرم (المحظور) خرقة التزامنا بالعرف الاجتماعي الذي يمثل التقاليد الأخلاقية الإنسانية في الأرض ، والشرعة الإلهية.

أن الجنسية في ضوء العلاقات الثنائية (الذكورية ، الأنثوية) أفرزت إشكالا من الوعي الفردي أو الجمعي ، بوصفها منظومة قدسية تركز على جوهر الإشكالية الأزلية المشتركة في كل الحضارات والديانات والمجتمعات الأخرى مما شكلت نسيجاً حيويًا للبنية المعرفية في المجتمع الإنساني. إن الوعي الجنسي مزدوج عند الإنسان ، وتأتي ازدواجيته من التنظيم العاقل لخاصيات الطاقة الجنسية ، والشعور

الانتشائي ، الحس الجمالي ، التكوين الأسري ، النزوع العاطفي ومختلف أساليب الإغواء المحرصة للدوافع الجنسية وكل ذلك ساعد على تحرير الوعي الغريزي المحدود ونقله إلى أطوار أوسع رؤية في الوعي الغريزي المفتوح ، وميزت الإنسان عن البهائم في استثمار الطاقة الجنسية وتعدد طرائقها ووظائفها. بمعنى أن الوعي الجنسي قادر على أن يتحكم في عملية التعقلن الغريزي وإطالته ، بل انه قادر على تأسيس الثقافة أو الفلسفة الجنسية وتعدد مجالاتها الحيوية في مكونات الحياة الحضارية عبر التاريخ البشري. إلا أن عملية تنظيم الوعي الجنسي برغم قدسيته وتابوهاها ، فككت العلاقات الأسرية في ظل سلطة الذكورة وقواعدها التقليدية الصارمة



وتحرف الفكر المنطقي.

إذن من هذه التعاريف نثبت أن الجنسية قد نشأت في معظمها في القرن التاسع عشر رغم وجود استثناء ، ففي قاموس أكسفورد يوجد الشاعر وكاتب المقال الانكليزي (صموئيل تايلور كولردج ١٧٧٢-١٨٣٤) بان استخدام مصطلح الجنسية الثنائية في وقت مبكر يعود إلى عام ١٨٠٤ حيث يقول أن التقليد القديم جدا للإنسان الأصلي كان ثنائي الجنس وبحسب مصطلحه لكلمة (ثنائي الجنس) والتي تعني بشكل واضح احتواء الجنسين كلاهما في جسد واحد. وفي تسعينيات القرن التاسع عشر عام ١٨٩٠ أصبحت الجنسية لا ترتبط بأنماط الشخص الجنسي وأنواع الانجذاب الايروتيكي

- الإمام ، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٤).
- ٢- جوزف بريستو، الجنسية ، ط١، تر: عدنان حسن ، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧).
- ٣- Webster, New international dictionary vol ١A-L, second edition unabridged, London ١٩٤٧.
- ٤- ميشيل فوكو ، استعمال الذات (تاريخ الجنسية) ، ج٢ ، تر: مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، (بيروت: مركز الإنماء القومي ، ١٩٩١).
- ٥- ابراهيم محمود ، النقد والرغبة في القول الفلسفي المعاصر ، ط١ ، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧).
- ٦- جوزيف بريستو ، مصدر سابق.
- ٧- منير الحافظ ، الجنسية ، ط١ ، (دمشق: دار الفرق ، ٢٠٠٨).

على الأنوثة ، مما حاولت أن تجعل لها من هذه الأخيرة جانباً واحداً شديد الحساسية يتعلق بالاتصال الجنسي ، بمعنى أنها مجرد كائن لإفراز الشهوة الجنسية عند الذكور ، إلا أنها على العكس من ذلك فهي تتفرد بقوى خاصة بها هي: الإنجاب التي تعجز القوى الذكورية عن تملكها، العاطفة الإنسانية، فن إدارة الشؤون البيتية، التقاليد التربوية، محرض ألهامي، محرض نازع العشق والوله، مصدر إغواء وقتون جسدي، قوة وإنتاج مادي ووظيفي، قوة وإنتاج روحي وفني، كانت ومازالت تقدم قرباناً على مذبح الإلهيات والشرائع والأعراف والتقاليد الاجتماعية من خلال الاحتفالات القدسية المعبدية وطقوس الرقي.٧. اذن الجنسية تشكل جانباً مركزياً حيويًا في كل الكائنات وخاصة الكائن البشري ، إذ تضم الخصائص البيولوجية المميزة بين الذكر والأنثى ، الخصائص الاجتماعية المميزة بين الذكر والأنثى (النوع) ، الهوية الجنسية ، الهوية النوعية ، التوجه الجنسي ، الأيروسية والإنجاب. ويتم التعبير عنها من خلال رغبات ، معتقدات ، مواقف ، قيم ، أنشطة ، ممارسات ، أدوار وعلاقات. أن الجنسية نتيجة تداخل وتحول داخل المنظومات البيولوجية ، السيكولوجية ، السوسيو _ اقتصادية ، تاريخية ، ثقافية ، أخلاقية ، دينية ، قانونية. فهكذا ارتبط مصطلح الجنسية بطروحات نفسية واجتماعية وفلسفية ومعرفية ومنها أدبية في الرواية والقصة والمسرح وغيرها. وهذا الفن الأخير ركزت فيه الثقافة الغربية والعربية على الخطاب الجنساني في النص المسرحي من خلال الاهتمام به ، حيث شكلت موضوعات الكتاب باهتمام كبير مما أثارت استيهامات القارئ بشكل أكبر فأخضعت تلك الموضوعات سواء أكان على مستوى السلطة ، الجنس والدين للجانب المعرفي ، فعمل القارئ من خلال قراءته للنص المسرحي على بناء عوالمه وإنشاء ذلك في مخيلته وذهنه على كل الأحداث والشخصيات التي تتحرك فيها ، لهذا فالخطاب الجنساني قد ترك لدى المتلقي علامة بارزة ، تبعاً لتنوع كتاب الدراما في كتاباتهم حول هذا الخطاب الملغم بكل مدياته الجنسية والايروسية.

المصادر والأحالات:

- ١- اليكاركان ، بينار ، المرأة والجنسية في المجتمعات الإسلامية ، ط١ ، تر: معين





مصطلحات بعد ما بعد حداثة الحداثة المتذبذبة

أماني أبو رحمة

فلسطين

منذ نهايات التسعينيات الماضية كان هناك شعور عارم على المستوى الأكاديمي والشعبي بأن ما بعد الحداثة قد أصبحت جزءاً من الماضي. ومنذ ذلك الحين بدأت محاولات لتعريف الحقبة التالية، إلا أن أياً من المصطلحات التي وضعت لم يحظ بقبول أكاديمي أو شعبي واسع النطاق.

ومن أهم المناهج التي حاولت التعامل مع هذا التغيير هو ما يمكن أن نسميه "النهج الرائد". فالعلماء والنقاد الذين يتبعون هذا النهج قد أدركوا أن ما بعد الحداثة أصبحت قديمة منذ وقت، وحل محلها نهج فني جديد في مقاربة العالم. يتحرك هؤلاء النقاد نحو تخوم مجهولة في الأساس، ويتنافسون بنشاط لإعطاء هذه الأرض اسماً جديداً. وهكذا نجد الآن، بالإضافة إلى المصطلح الأخرق "بعد ما بعد الحداثة" تسميات مثل الحداثة الآلية *automodernity* والحداثة المغايرة *altermodernism* والحداثة الكونية *cosmodernism* والحداثة الرقمية *digimodernism* والحداثة الفائقة *hypermodernism* والحداثة المتذبذبة *metamodernism* وما بعد الألفية *post-millennialism*، والحداثة السوبر *supermodernism* ومصطلح الأدائية *performatism*.

تعد الحداثة المتذبذبة "*metamodernism*"، واحدة من أفضل هذه النظريات في الحقل الثقافي. والحداثة المتذبذبة هي مصطلح ابتدعه الهولنديان الشابان روبن فان آخر وفيرمولين تيم ونشرا بحثهما الخاص بالمصطلح في المجلد الثاني لمجلة (الجماليات والثقافة) الصادر عام ٢٠١٠ بعنوان (ملاحظات على الحداثة المتذبذبة *Notes on metamodernism*). يحدد الكاتبان الحداثة المتذبذبة بأنها:

الحساسيات غير المتماسكة. وبالفعل، فإن التبشير الأولى لما بعد الحداثة، كانت على يد تشارلز جينكس، وجان فرنسوا ليوتار، وفريدريك جيمسون، وإيهاب حسن، حيث قام كل واحد منهم بتحليل ظاهرة ثقافية مختلفة هي على التوالي: التحول في المشهد المادي، وانعدام الثقة ثم ما ترتب عليه من هجر للسرديات الكبرى، وظهور الرأسمالية المتأخرة، وتلاشي التاريخية ((historicism وانحسار التأثير، والنظام الجديد الفن. ومع ذلك، فإن كل هذه الظواهر تتشارك في معارضتها لأسس الحداثة الممثلة في اليوتوبيا، والتقدم الخفي، والسرديات الكبرى، والعقل، والوظيفية، والصفائية الشكلانية..... الخ.

تلك المواقف التي يلخصها خوسيه دي مول بين تهكم ما بعد الحداثة (الذي يشتمل على العدمية، والسخرية، والتشكيك ثم تفكيك السرديات الكبرى، والحقيقة) وحماسة الحداثة (التي تشتمل على اليوتوبيا والإيمان غير المشروط بالعقل). ولا يرغب الكاتبان في القول أن كل اتجاهات ما بعد الحداثة قد انتهت، ولكنهما يعتقدان أن كثيرا منها قد اتخذ شكلا آخر، والأهم، إحساسا ومعنى واتجاهاً جديداً. يوضح الكاتبان أن الحداثة المتذبذبة تتحرك لأجل التحرك. وتحاول، على الرغم من توقعها الفشل الذي لا مفر منه. إنها تسعى إلى الحقيقة، وهي تعلم أنها لن تعثر عليها أبداً. وتبعا لذلك فإن إبستمولوجيا الحداثة المتذبذبة التي تلخصها عبارة (كما لو أن) ووجوديتها التي يشرحها ببساطة الظرف (بين) ينبغي

أن تدرك بوصفها ديناميكية (كلاهما - ولا هذا ولا ذاك - both/ neither). ويلخص الكاتبان فكرتهما المفضلة عن التذبذب والتأرجح بالقول: إن الحداثة المتذبذبة هي الحداثة وما بعدها معا كما أنها ليست أي واحدة منهما على الإطلاق. ولعل أنسب وصف لهذه الديناميكية مصطلح (metaxis). فالمصطلح (motajy) ((metataxis) يترجم "بين".

وبعد الكاتبان الشابان من أنشط رواد بعد ما بعد الحداثة النظرية ويحاولان التحشيد لمفهومها بتوظيف الوسائل المتاحة كافة منها موقعهما على الانترنت ومدونة تحمل اسم المصطلح ، وبفضل هذا التحشيد صاغ الكاتبان وأنصار المصطلح ما أطلقوا عليه بيان الحداثة المتذبذبة والذي نورد هنا في محاولة لتوضيح المصطلح:

بيان الحداثة المتذبذبة

- ١- نعتزف بالتذبذب بوصفه النظام الطبيعي للعالم .
- ٢- يجب أن نحرر أنفسنا من الجمود الناجم عن قرن من

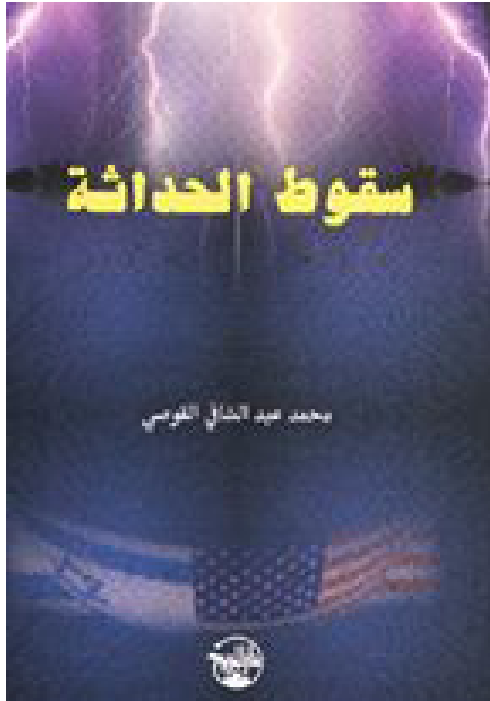
"التذبذب المستمر، وإعادة التوضع الثابت بين المواقف والعقليات التي تعيد ذكرى الحداثة وما بعد الحداثة ولكنها توحى في نهاية المطاف بإحساس آخر ليس أيا منهما: إحساس يتفاوض بين التوق إلى الحقائق الكونية من جهة، والنسبية السياسية من جهة أخرى، بين الأمل والشك والإخلاص والسخرية، والمعرفة والسذاجة والبناء والتفكيك." يسمح هذا المجاز "التذبذب" لآخر وفيرمولين بالتفكير ببعد ما بعد الحداثة بوصفها نوعا من التوليف بين الحداثة وما بعد الحداثة التي يمكن تطبيقها على أي حالة تقريبا أو عمل فني. وليس من قبيل المصادفة أن واضعي المصطلح يقنعوننا من خلال الأمثلة

، بتوسيع مفهوم التذبذب باستمرار . فعلى سبيل المثال، في مدونتهما التي تحمل عنوان المصطلح نفسه يفسر تيم فيرمولين عملا فنيا لأنابيل دو بمصطلحات التذبذب بين الجديد والقديم.

يتكون العمل الفني من تلفزيون قديم الطراز يقدم تسجيلا لشخص يسأل " على أي جانب أنت ؟" وأناس يجيبون عن هذا السؤال. تحمل بعض الأجوبة جدية ، وبعضها تهكما . والمحصلة هي خبرة كلانية عما يعنيه اختيارك لموقف معين (الأمر الذي قوضته ما بعد الحداثة أو جعلته مستحيلا). وهكذا فإننا نختبر إمكانية "الحداثة" (الجدية) وإمكانية ما بعد الحداثة (التهكم) من منظور أعلى، مختلف تماما عن كل من الحداثة وما بعد الحداثة ولكنه يحتويهما على حد سواء.

ولا تشير الحداثة المتذبذبة إلى نظام فكري بعينه، أو إلى بُنى شعورية خاصة. ولكنها تستنتج فيضاً من الأنظمة والأفكار والمشارع، وتعيد موضعة نفسها مع / وبين هذه الثيمات. إنها فيض ولكنها كثيرة وواحدة في الوقت نفسه، مجزأة وشاملة، الآن ولاحقاً، هنا ولكنها هناك أيضاً. إن وصفنا وتفسيرنا للحداثة المتذبذبة يتضمن كونها مقالية وليست علمية، جذرمارية (rhizomatic) وليست خطية، مفتوحة على كل الاحتمالات وليست مغلقة. ولا بد تبعا لذلك من قراءتها بوصفها موضوعا للنقاش بدلا من كونها امتدادا للدوغمائية.

يتساءل الكاتبان في دراستهما عن ماذا نعني عندما نقول إنه قد تم التخلي عن ما بعد الحداثة لصالح الحداثة المتذبذبة ؟ ويجيبان: "لقد أصبح من الشائع أن نبدأ نقاشاتنا عما بعد الحداثة بالتأكيد على أنه لم يعد هناك شيء اسمه (ما بعد الحداثة). إذ أن ما بعد الحداثة كانت وقبل كل شيء مجرد مصطلح شائع للتعريف بتعددية الاتجاهات المتناقضة، ووفرة





أيهاب حسن

سذاجة الايدولوجيا الحداثية ، والنفاق الساخر لطفلها اللقيط (بعد ما بعد الحداثة) الذي يشبهها تماما .
٣- يجب من الآن فصاعدا تمكين الحركة بطريقة التذبذب بين موقفين ، وبين الأفكار التي تقع على طرفي نقيض من بعضها البعض مثل أقطاب الآلة الكهربائية النابضة التي تحت العالم على الفعل .

٤- نعتزف بالحدود المتأصلة في كل التحركات والخبرات ، وعدم جدوى أي محاولة لتجاوز تلك الحدود . ولكن عدم الكمال الجوهرى للنظام سيتطلب التزاما ، ليس من أجل تحقيق نهاية معينة أو أن نكون عبيدا لمساره . ولكن بدلا من ذلك ، العمل على إلقاء نظرة خاطفة على خواصه الخارجية وحوافه . سيغتني الوجود لو ركزنا مهمتنا حول التفكير بـ (ماذا لو) كان بإمكاننا تجاوز تلك الحدود ، هذا العمل الذي سيكشف لنا العالم .

٥- كل الأشياء ستسقط حتما في فخ حالة من الانحدار نحو النفاق والازدواجية في حدودها القصوى . والإبداع الفني يتوقف على خلق أو افشاء الاختلاف بين الحالات . والتأثير في أوجه هو اختبار الاختلاف في حد ذاته دون وسيط . يجب أن يكون دور الفن هو استكشاف دليل طموحه المفارق عن طريق الانغماس المتملق بالوجود.

٦- الحاضر هو عرض لولادة توأم من الفورية والتقدم . تمكنا التكنولوجيا الحديثة من تشريع الأحداث من تعدد المواقف وتجربتها في وقت واحد . و بعيدا عن إشارات زوال التاريخ ، فان هذه الشبكات الناشئة تسهل ديمقراطيته ، وإلقاء الضوء على مسارات تفرع سردياته الكبرى هنا والآن.

٧. وكما أن العلم يناضل من أجل الأناقة الشعرية، فان على الفنانين السعي من أجل الحقيقة. جميع المعلومات هو أساس للمعرفة، سواء التجريبية أو الحكيمه، بغض النظر عن القيمة الحقيقة لها. وعلينا أن نتقبل التوليفة العلمية الشعرية والسذاجة المستنيرة للواقعية السحرية. الخطأ يولد الشعور.
٨- ندعو إلى رومانسية عملية دون عوائق المرافئ الأيديولوجية. وهكذا، فان الحداثة المتذبذبة تحدد بوصفها حالة زئبقية تقع بين ، وفوق ، ووراء آفاق متباينة وبعيدة المنال. يجب أن نذهب إليها وننتدبذ بينها !



بشرى البستاني..

الشعر فعل في القيمة وتأسيس الجمال



حاورها ، أحمد العبيدي

العراق

الأستاذة الدكتورة بشرى البستاني ، الشاعرة والناقدة والأستاذة الجامعية الناشطة في ميدانات ثقافية وإعلامية ومجتمعية عدة ، لمع اسمها برسم الكلمات وتنسم عبير اللغة العربية منذ نعومة أظفارها فاغتنت ذاكرتها بالأصيل مثلما أغنت هي الكلمات بفيض الضوء على صفحات الدواوين والمجاميع الشعرية والبحوث والدراسات النقدية، قلمها دائم النهل من تلك الموسيقى الشفافة التي تترنم بها حروفها فهو يستمد طاقته من كيان مرهف بقوته ، من حبها وحلمها المثابر ووجعها وعطاءاتها. شعرها يتوهج بالعواطف المحتدمة وبالسؤال والقضية والألم ، مثلما توهجت دراساتها ومحاضراتها بفيض الإبداع والتألق فهي تبحث دوماً عن كل جديد وتسهر من أجل أن تسمو بالآخر ، فليس غريباً أن نجد طلبتها قد تسنموا مواقع متقدمة في مؤسسات الثقافة والأكاديمية والأدب والنقد . عندما تأتي إلى بشرى البستاني فإنك لن تقابل امرأة بالمعنى المعتاد ولكنك ستجد طاقات محتشدة في إنسانة كرست وقتها وجهدها للعمل والكتابة والقراءة والتدريس والإشراف والمتابعة ولكن اللافت في الأمر أن جميع مشاغل بشرى البستاني واهتماماتها تلتقي بهدف واحد هو العمل على الارتقاء بالإنسان وبالثقافة والوعي الإنساني والحرص على تنقية هذا الوعي من الشوائب التي علفت به وأعافت جوهر فاعليته ، بالإضافة إلى قدرة على موازنة الأنظمة المعرفية بما يتوافق والعقل على مختلف المستويات، يضاف إلى ذلك ريادتها للمناهج النقدية الحديثة ومحاور الحداثة سواء من خلال إبداعها الذي ترجم إلى أكثر من لغة حية أو من خلال تدريسها لمقررات الدراسات العليا في الجامعة أو من خلال بحوثها ودراساتها القيمة والتي تجد صداها على مستوى الناطقين بالعربية عالمياً . كان علي وأنا اصعد الجبل ومن ثم السلم إلى الطابق الثالث في كلية الآداب - حيث تتألق غرفتها بالحضور في زاوية حالمة - أن أعدّ لما جئت من أجله فأن تلتقي بشرى البستاني يعني أنك تلتقي جيلاً بأكمله ، كما يعني أنك ستبحر في عالم مليء بالوعي والمعاناة وعمق الماضي وأصالة الحاضر والعمل الدؤوب في أكثر من مجال. وعندما وصلت

كان علي الانتظار لفترة كي أجد لي زمنا ومقعدا في غرفتها المكتظة بالطلبة والباحثين والسائلين والأساتذة بينما تراكت الكتب والرسائل والأطاريح وأحدث المطبوعات على طاولتها العريضة ، وهنا كان بدء حوارنا ..

١- بدءا .. أخاطب الشاعرة بشرى البستاني ، ماذا بعد الحزن * ..؟

ما بعد الحزن كان الحلم ، والحلم أولا وقبل وبعد كل شيء ، إنه الأبقى الذي لا يخون ، بينما الحنين الدائم خيانة للحاضر وتعطيل لطاقة الحلم عن فاعليته الزاهية للمستقبل . الحلم حرية وتطلع وانطلاق ، والحنين بالمعنى الاعتيادي للزمن - لا الميتافيزيقي - ردة وانكفاء ونكوص . هذا هو الخطأ الاستراتيجي الذي عانت منه الثقافة العربية ، إقامة مؤلمة في الحنين - بلا فترة حداد - أو هروب دائم نحو الآخر ، ونسيت توازن الوسط .

٢- هل لديك أغنية جديدة بعد مسيرة نوعية مع الشعر والنقد والفنون ..؟؟

الأغاني لمن يجد الحياة متاحة دوما مادامت الحياة ، وإلا لماذا نحيا ..؟

٣- هل حقا ان البحر يصطاد الضفاف* ، أم هي فرضية شاعرة ..من نسج الخيال حسب ؟

وماذا تفعل الشاعرة إن لم تدع خيالها ينسج بحارا تشتعل أمواجه ساعية لاصطياد ضفافها تكسيرا للحدود كي تنطلق إيجابا وسلبا ، إيجابا نحو الصحارى تطفئ فيها الظما وتبتلع الجفاء لتطلع نخلا ووردا ورياحين ، وسلبا تنطلق لاصطياد الضفاف رمز الجمال والتواصل حين يكون الاصطياد تخريبيا حسب قراءة العنوان وربطه مع متن المجموعة تأويلا ، وهو يحتمل الوجهين معا في جدلية تتداخل فيها المتناقضات دون أن ينفي بعضها بعضا ، فحقوق القراءة قائمة دوما ، تلك هي ممارسة اللعبة المهمة التي تحدث مع النص وفي داخل لغته من أجل الوصول إلى أعلى درجات الفهم التي أكدها الفيلسوف الألماني جادامير .

٤- أندلسيات لجروح العراق* ، أهى جروح العراق حقا ، أم جروح بشرى البستاني ..؟

هي جروحها معا مذ عت الطفلة المشتعلة كم هو فادح حجم العذاب في وطنها وكما هو حجم الخسائر التي تنداح أمام عينيها ، وهي جروح شعب أرق الظلم كرامة روحه فنفي نفسه في متاهات الداخل والخارج بدل أن يرفض ويثور وينتصر لحياته ومستقبل حلمه .

٥- لماذا تكتب بشرى البستاني ولمن ..؟

تكتب ضرورة كينونتها وكشفا لأزمة هذه الكينونة في توتر وجودها وهي تسعى للسموع على التشيء والانفصال ، تكتب حاجتها الجارحة لتحويل محنتها الداخلية إلى الورق في محاولة لتفكيك ما يمكن معالجته بالوعي من خلال الوقوف أمام متاهات الذات وهي تستخدم الأسئلة الطافحة بالحيرة أمام مجاهل المصير

وأسراره وسلبيات الواقع بحثا عن المعنى بالكتابة وجها لوجه ، فالأزمة دوما أزمة معنى ، لا إشكالية في الوجود غيره ، والسؤال ينهض ولا يحتوي ، ويتشكل ولا يفصح عن إمكانات في عصر اختلط فيه كل شيء وانفجرت إيقاعاته ، أكتب لمن تهمة قراءة الإشكاليات الوجودية لتجارب تعيش مخاضا عسيرا في ظروف إنسانية شديدة الإرباك وأوطان تشتعل وأمم تنتشظى ، والشعر ليس وثيقة تاريخية لكنه قد يحتوي التاريخ بنبضه أصدق من احتواء كثير ممن يكتبون التاريخ بأدلجة وذرائع ، الشعر ليس نصا جماليا يُنشد في جو مترف حسب أو يُقرأ في ساعة ترويح - مع أهمية متعته الفنية - بل هو حدث ثقافي جمالي بكل ما ينبض في الحدث من وجع ومكابدات .

٦- ما هي القصيدة الجيدة بمنظورك ؟

سر لا يدركه غير أولي الأبواب والموهبة والذوق المرهف ، إنها الومضات النورانية متوهجة بالحب والجمال ومعضلة الحياة وإشكاليات الداخل والخارج ، تلك التي تشد مشاعر القارئ المهموم لمواصلة القراءة .

٧- أين يكمن العمر الأطول للقصيدة ..؟

في تجربتها الحقيقية المشتعلة والطالعة من أعماق الروح ، في علاقتها الحميمة بإشكالية الذات والوجود مندمجة بوقائع الحياة ومحنة الإنسان وفي بحثها الدائب عن ماهية السر وسمو المعنى ، إذ بهذا المعنى تُبنى المعارف وتُشاد الحضارات وترقى الأمم ، بدونه يفقد الإنسان جوهر إنسانيته ليُحشر في حياد السكونية حيث الموت في الحياة ، عمر القصيدة يكمن في انتمائها للتاريخ ولإشارات الواقع وقدرتها على طرح التساؤلات والأسئلة دون انتظار لأجوبة جاهزة ، كون السؤال المأزوم بالوعي لا يقود إلا لسؤال أمام إشكالية العدم والوجود والحضور والغياب ، وإدامة علاقتها بالفلسفة ، فالشعر وسائر الفنون الأصلية لا يبرزان من فراغ . وبقدرتها على الفيض بالجمال الذي يقاوم عتمة الروح ويستبدل بظلمة الواقع معادلات ورؤى فنية أجمل تعيد تشكيله من جديد ، ولهذا الجمال أسس ومقومات يتجاذب أطرافها المبدع فنا والمتلقي جمالا في عمليتي التشكيل وفي الكشف ، ودون ذلك لا يكون الشعر إلا تهويما أو إيهامات تفقد عمق التجربة الإنسانية التي تمدها بنسج الحياة .

٨- هل كانت العودة مع " مخاطبات حواء* " مشروعا لتأسيس مملكة خاصة بالنساء ..؟

ليس ذلك أبداً ، ف " النسوية " - مصطلحا إيديولوجيا - ليس هو ما أسعى إليه ولا أنا مؤمنة بكل طروحاته ، كونه يعزل ويفصل وأنا ضد الفصل والعزلة ، بل كان المشروع يخص الأنوثة منطلقا إنسانيا وجماليا وفلسفيا لاحتواء الكون وإحلال التواصل والتناغم ، فالأنثى شقيقة الرجل وحببية عوالمه النقية غير الملوثة بالذرائع ، والرجل شقيق روح الأنثى والظلال التي تقيها قسوة لفح الحياة ، وحواء " أم الأحياء " وحاضنة الحياة وموطنها معا كما يؤكد المتصوفة ، كونها خلقت من

يتقنت متطائرا في كل أرجاء الدنيا وفضاءاتها ، فكيف تجمع هذه الأشلاء لتحكم عليها ، نعم حمل المبدعون العراق معهم ، وشكلوا منه وطنا متخيلا محمولا باللغة والقصيدة والرواية واللوحة التشكيلية وحافظوا عليه بالاسترجاع والحنين والذكرى وظلت أجزاء الكرستال مضيئة بالرغم من تفتتها ، لكن ذلك لا يعني أن نواصل الصمت عن الاهتمام بهذه القضية الجوهرية ، قضية المثقف العراقي والثقافة العراقية والتفكير الجدي في كفاءات معالجتها وعودتها ولم شتاتها . لقد وعت السلطات قدرة الثقافة على التحريض والتحريك لشعوبها في العصر الحديث منذ ثورة الطلاب في فرنسا عام ١٩٦٨ ، ولذلك ظلت تخطط للعمل على إسكات ذلك الصوت الواعي وتغييبه .

١٢- والمثقف العربي

..والأكاديمي ؟

المثقف نسي قولة سارتر في أن وظيفته المهمة هي إزعاج السلطة وإرباكها لتظل في حذر من تحريضه على سلبياتها ، فانقسم على خائف من بطشها مهان لها أو يائس منها ، أو مغادر لوطنه بسببها ، والأكاديمي لحقته الاغتيالات والتصفية فانسحب كلياً من الساحة تاركا إياها للجهلة وناهبي البلاد ، بدل أن يتقدم ليأخذ دوره في التخطيط والتحليل وكشف السلبيات وصنع القرار وتأثير عوامل المحنة وإجبار الجهل على الانسحاب .

١٣- باعتقادك هل للثقافة أثر أو علاقة فيما يحدث اليوم في العراق وأقطار عربية أخرى من عنف وكوارث ..؟

نعم ، كل الأثر ، لأن السبب فيما يحدث هو قصور في الوعي

الثقافي والسلوكي وقصور في الاستجابة معا ، فحين يعجز العقل عن الإقناع تبدأ ردود فعل الجسد ، وفعل الجسد في هذا الميدان صدام ومحاولات إلغاء وتصفية ، إنه غياب للوعي بضرورة التحضر في القرن الحادي والعشرين ، إنني لا أكاد أصدق ما يحدث .. اقتتال بين الحابل والنابل ، اقتتال مشين بين إنسان وإنسان تجمعهما حقوق وأرض وماض ومستقبل ومشاركات ، اقتتال لأسباب مغيبية يخطط لها الآخر من وراء ستار بسبب جهلنا بمفهوم الحرية والتحرر الذي أدى إلى ضياع

الحياة وليس من تراب يابس وكونها منتجة الحياة وديمومتها ، عليك أن تستلم الإشارات التي بثها الديوان منها واليها في تواشج وحب حميمين .

٩- وماذا تقولين في مصطلح الأدب النسوي ..؟

قلت ذلك مفصلاً في مقدمة أعمال الشعرية التي صدرت مؤخرًا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ، ونشرت المقدمة في صحيفة الأديب الثقافية ، وعلى أكثر من موقع أدبي ونقدي منها : الحوار المتمدن والناقد العراقي والمثقف العربي بعنوان : " الإبداع النسوي بين الخصوصية والسؤال

" . ومصطلح الأدب النسوي من معطيات ما بعد الحداثة ومن صدى مواقفها من الثنائيات ، وخطاب ما بعد الحداثة له سلبياته وإيجابياته التي باتت معروفة اليوم .

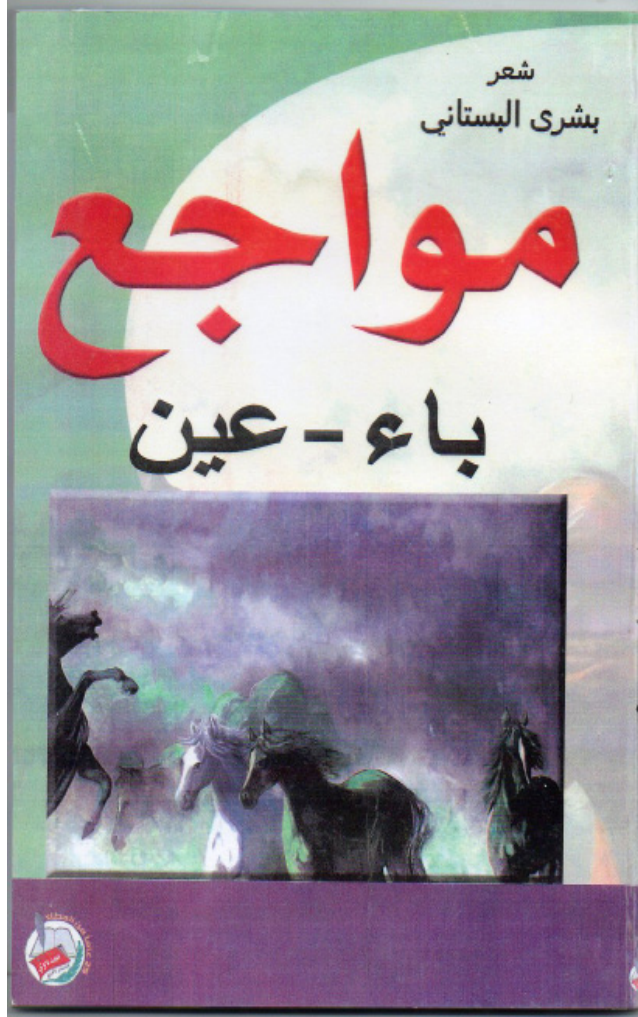
١٠- هل المرأة باعتقادك مظلومة...حقا ؟

أبدا ، ومع أن الظلم موجود ما وجدت المخلوقات نساء ورجالا وفي كل المجالات ، إلا أن المرأة حين تتاح لها فرص العلم والعمل وترفضها...إنما هي ظالمة حقا ، ولا سيما في الوطن العربي ، ظالمة لإنسانيتها ، ظالمة لمجتمعها ووطنها ، ظالمة لخطط التنمية البشرية حين يموت الملايين جوعا جراء انسلال نصف المجتمع- النساء - من واجباتهن في ضرورة المشاركة بتحريك عجلة التنمية الاقتصادية لتتبع بين جدران بيئتها مسترخية نؤوم ضحى ، وإلا كيف نفسر حالات العزوف عن العمل لخريجات من مختلف المستويات العلمية وبأعلى الشهادات وهن يتركن الواجب برضى واختيار ، أما القضايا القانونية والحقوقية

والسياسية وقانون الأحوال الشخصية والأسرية التي تظلم المرأة فإن صمت المرأة عليها وخضوعها واستسلامها هو السبب أيضا في مواصلة الظلم .

١١- ما رأيك بالثقافة العراقية وفنونها اليوم ..؟

أنت تسألني عن مزهرية كرستال أصيل كانت تزهر وسط صالة الثقافة العربية ، تبعد وتبادر وتقود وتجذب لكنها سقطت على مرمر ، وأدعو الله سبحانه ألا ترى منظر الكرستال وهو



من خلال الصراع الدموي والقتل والتنكيل والعمل على إخضاع الآخر لأرادتنا بالعنف وليس بالفهم والتفهم والتقبل ، وننسى أن الشعوب المتقدمة والمتحضرة أيضا تعيش اختلافات من كل الأنواع ، لكنها تعرف كيف تدبر صراعاها واختلافاتها بعيدا عن الاحتدام والصدام والعنف والدم ، نحن لا نمتلك الإدراك بكيفيات إدارة اختلافنا ولا نعرف فنون الإدارة ، فالإدارة علم وفن وحضارة وفعل في تحقيق الانسجامات ، وما أبعد هذه المصطلحات الجليلة عن واقعنا العربي اليوم .

١٤- ما هو المنهج النقدي الذي تفضله في كتابتك النقدية ؟.

ليس هناك منهج مثالي في الكتابة النقدية ، نعم ، لا نقد بلا منهج لكن الناقد المتأني هو الذي يخلق منهجه الملائم للنص المدروس ، من خلال دراسة النص قبل الشروع بالكتابة عبر قراءات عدة وتأمل معمق لتجربة الشاعر أو الروائي الكلية ، وعلاقة هذه التجربة بتجارب أخرى في الميدان نفسه ، وفحص مفصل النص المدروس وحركاته بحثا عن المحاور التي تكشف عن فنيته وتمسك بجمالياته ، فالفن والجمال قيمتان يمسك بهما طرفان ، المبدع فنا والمتلقي جمالا ، وأنا أدرك أن لكل نص تكوينه الخاص وسماته الفنية ونظمه التي يمتاز بها عن أي نص آخر ، ولذلك فإن لكل مقارنة نظامها وطرائق الاشتغال بها ، وليس شرطا أن يكون منهجا مقيدا بخطوط صارمة ، فقد تحتاج المقاربة الى التأويل ومن خلال التأويل يمكن الاستفادة من طروحات أكثر من آلية ومنهج ، فالفن يحب المرونة حتى لا يغدو البحث مدرسيا ، ولأن الفن اكبر من كل المناهج فأنا أتبع المنهج الذي أخطئه بنفسه وأرتئيه مناسبا للنص ، إنه النظام الذي أضع خطوطه برؤيتي من خلال اختيار نقطة البدء والنقاط المفاتيح النصية وتحديد لحظة القفل بالتوقف ، شرط ألا تتناقض البداية مع النهاية ، وأن يسود محاور البحث انتظام وانسجام .

١٥- الملاحظ أنك كتبت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، هل أنت من أنصار قصيدة النثر ، وماذا تقولين لمن لا يعترف بهذا الجنس ..؟

نعم ، كتبت القصيدتين معا ، وقد عد المبدع الأستاذ الدكتور خالد علي مصطفى ديواني " أنا والأسوار " الصادر عام ١٩٧٧ من دواوين قصيدة النثر الرائدة في العراق ، في دراسة له نشرت بصحيفة الأديب . أنا من أنصار كل نص جيد يصدر عن موهبة يؤازرها الوعي والمعرفة الأصيلة والرؤى المعمقة ، فالتوقف عند محطة واحدة هو موت وتحنيط لحركية الإبداع والحياة ، أما أن يعترف الآخرون بهذا الجنس أم لا ، فليس من حق رأينا أن يحجب آراء الآخرين ، وليس لنا مع المختلف غير الحوار ، وأعتقد أن الاختلاف لم يكن حول قبول هذا الجنس أو رفضه قدر رفض النماذج الرديئة التي أساءت كثيرا لكل

الحدود بين حريتي وحريتك وقداصة حرية الآخرين ، وغياب مخجل للسلوكيات الثقافية الحقبة والراقية في احترام حدود بعضنا وفي الفهم والتفهم والتحليل والتأويل ، وغياب مدمر لمفهوم المواطنة السامي ، ولو امتلكننا الوعي بالمواطنة التي يجب أن تغلو على كل ما سواها من مفاهيم طائفية ضيقة ومذهبية عقيمة وأعراق وأعراق لما جرى ما جرى ، نحن شركاء في المصير الواحد من خلال العيش في وطن واحد علينا أن نصونه من الأخطار وان نحافظ عليه وعلى حياة شعبه فردا فردا ، ولتتبع كل فرد فيه بعد ذلك بحرية المعتقد ديننا وفلسفة وطرائق عبادة وأساليب حياة لكن بثقافة وتحضر ، ولتصدع مفهوم المواطنة أسبابه أيضا كون المواطن لا يتمتع بحقوقه في المواطنة فالمواطنة تفاعل قيمى وثقافة مجتمعية يجب تعلمها وتعليمها معا وهي تنظيم علاقات بين الأفراد من جهة وبينهم وبين الجماعة من جهة أخرى ، مما ينقل الإنسان من الحالة الطبيعية الساذجة المشتغلة بغيرانز الانفعالات والغضب والعواطف الآتية إلى الحالة المدنية وما فيها من موضوعية ، إذ يتحول المواطن الاعتيادي إلى مواطن فعال ، وهذه النقطة الحضارية هي التي سمت بالإنسان من الدوافع الفطرية والبواعث المزاجية والغريزة الجسدية إلى سمو الحق والعدل والعقل والحوار وأهمية الانتماء للجماعة حيث اتسعت رؤاه من خلال وعي عمليتي الأخذ والعطاء والعمل على إحلال التوازن بينهما ، هنا نبزت عواطفه وسماء فكره وارتقى سلوكه وصار هذا التواضع ينتج علاقات جديدة تنظم حياة الأفراد داخل الجماعة من خلال عقد اجتماعي يُغلب المشتركات وما فيه مصلحة المجتمع والوطن على الاختلافات والتصدعات حيث يكون للمواطنة شخصية اعتبارية تشكل بؤرة مركزية في الدساتير والسياسة المعاصرة يؤازرها التطبيق سلوكا تداوليا يمنحها قيمتها التفاعلية ، لأن المواطنة حقوق وواجبات أصلا ، لكن الأنظمة المستبدة ألغت الحقوق وفرضت الواجبات مما أخل بالمعادلة كليا وصدّع البنيان من أساسه ، إذ لم يعد المواطن المغبون مؤمنا بانتمائه الذي تجاهل حقوقه في توفير عوامل عيشه الأساسية وصون كرامته ، وذلك كله يحتاج في معالجاته إلى قلب نظم البنى التحتية للمجتمع وتطوير أساليب التربية والتنشئة الوطنية والسياسية والاجتماعية ومناهج التعليم من الروضة حتى التعليم العالي وقلب منهجية وسائل الإعلام رأسا على عقب ، وليس في ذلك صعوبة على المخلصين المتحضرين ، ولكننا نثبت كل يوم للأسف أننا نعيش في قرون مظلمة بل وشديدة الظلمة وأنها لا نمتلك الاستعدادات المطلوبة للتحضر بل لدينا القدرة الدائمة على التراجع والردة والارتداد والكيد والحقد والثأر وتشويه الأديان والانحراف بها عن رسالتها السماوية السامية وأدلتها لأغراض مصلحية ، وأنها لا نمتلك الوعي بالحوار ولا الحوارية ولا بأهمية الانفتاح والتسامح والتأسيس على المحبة ، لا ندرك أهمية قبول الرأي الآخر إلا

تقول الأكاديمية والناقدة بشرى البستاني في الأمر؟

بدأت أسئلتك تتواصل مع بعضها ، وعليه أقول فيما أعتقد أننا لم نبدأ في نهضة ثقافتنا العربية بداية صحيحة تحتم علينا الانطلاق من جذورنا الحية الواثية والمتألقة معرفة وفكرا رصينا في ذلك الزمن الذي واكبته لنبنني عليه ثقافة عصرنا الجديد ، بل ذهبت النخبة فينا - ولأسباب كان مخططا لها - إلى الانبهار بالغرب ثقافة وفكرا وسلوكا من خلال البعثات والترجمات والحملات التبشيرية ومحاولات الاستغراب ، وبديهي أن للغرب ظروفه التي تختلف عن ظروفنا ، فقد بدأت الحداثة عندهم شاملة من أصغر جزئيات الحياة في مجتمعاتهم الى كلياتها ، حتى صارت حادثة الفنون عندهم أمرا طبيعيا مواكبا وناتجا لحركة المجتمع وحدثاته ، أما نحن فقد استعرنا حادثة جماليات تلك الفنون فقط ولاسيما في الشعر والرواية والتشكيل لانا لم نكن قادرين - وما زلنا - على إجراء تحديث في مجتمعنا العربي لأسباب داخلية وخارجية معا ولو بدأنا من ذلك التراث النقدي العربي العريق منذ أول وثيقة نقدية خطها ابن سلام الجمحي الى ابن قتيبة والجاحظ والجرجاني وقدامة والحاتمي والقرطاجني وكثير غيرهم لاختلفت المسيرة حتما ، ومع الانفجار المعرفي والمعلوماتي الهائل الذي صاحب التطور العلمي في الحضارة الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين والذي أدى الى هيمنة تلك الحضارة وتسديدها كليا في فكرة التمرکز الغربي والعولمة التي حملت في علنها التواصل وأضمرت في داخلها الأسود محو هويات الشعوب واستلاب سماتها الجوهرية في الاختلاف والخصوصية ، لكن كل تلك الحقائق لم تستطع الحد من مواصلة انبهار المثقفين العرب الذين غصوا النظر عن مخاطر تلك الحضارة بينما جرى ويجري اعتراف كثير من مفكريها وفلاسفتها بكونها حضارة تنطوي على أخطار إنسانية جمّة ، ولم تستطع تلك الحقائق كذلك الحدّ من انصرافهم إلى الاعتماد على ترجمة الفكر الغربي ونقده ونظرياته من اجل استئناف الدرس النقدي العربي والعمل على تطويره ، فظل النقد الغربي والمصطلح الغربي قبلة معظم المثقفين ، وكانت النتيجة الحتمية انحسار المصطلح النقدي العربي الذي هو مصطلح حضارة مغلوقة على أمرها ، أمام حضارة غالبة ومتسلطة ومبهرة بمظاهرها وفعلها الاكتشافي كل يوم ، فضلا عن كونه مصطلحا قديما لم تجر عليه عمليات الإثراء والتخصيب والتطوير والدراسة والمقارنات ، نعم نحن في الجامعات درسنا المصطلح النقدي العربي ودرّسناه وكتبنا فيه رسائل وأطاريح دكتوراه ، لكن أين الدعم الذي قدم لهذه الدراسات و منها ما كان ممتازا في توجهاته ؟

١٨- بالوقوف عند سوسير نجده قد استفاد من طروحات الجاحظ والجرجاني وآخرين فلماذا لا نؤسس نحن نظرية

جنس كتيبه وتكتبه ولا سيما في قصيدة النثر لان تلك النصوص لم تمتلك شروط الأدب الحق التي بدونها لن يكون أدبا ولا نص أدبي ، فلا تجربة ولا تراكيب لغوية سليمة ولا وعي بفن الكتابة ، أما أن تعد قصيدة النثر شعرا أو جنسا أدبيا قائما بذاته فالتسميات في رأيي لا تمثل إشكالية مستعصية حين يتوافر النص على شروطه الإبداعية ، وقد تعايش منذ عقود مصطلحا الشعر الحر وشعر التفعيلة دون أي صراع مع أننا ندرك الفرق القائم بين المصطلحين ، فما يُعده بعضهم إرباكا مصطلحيا يجده الآخرون ثراء مصطلحيا على ألا تتناقض المفاهيم ، وما أراه أنا جنسا أدبيا تعدّه أنت شعرا ولتختلف حول شروط الشعر وحدوده وعلى مصطلح الإيقاع الداخلي أهو موسيقى حقا أم لا ، لتتق في النهاية على سعة أفق الشعرية ورحابتها وانفتاحها بحيث صار كل شيء جميل يمكن أن يدخل في حيزها حسب بول فاليري ، على أن جودة النص تكمن في قدرته على احتواء القيمة الفنية ، قيمة الفعل والتأثير .

١٦- من خلال تعاملك مع المصطلح النقدي فأتت من دعاة الحداثة ، وذلك ما انعكس على درسك النقدي وعلى طلابك ومن أشرفت و تشرفين عليهم ...ما قولك في ذلك ؟

نعم ، الحداثة ضرورة لأن تحيا عصرك وزمنك ، وتكون في قلب وقائعه لكن بروح الثائر العاشق لفعل القيمة والجمال ،متسانلا ومتجاوزا ومستكشفا ومخترقا الساكن والمألوف الراكد ، شرط ألا تقطع علاقتك بما هو متألق في تراثك الذي يحمل هويتك وخصوصية ثقافتك ومشاركات مواطنيك وإلا كنت مشردا تابعا لأزمان الآخرين ورهين ظروفهم ومعلقا على رؤاهم ، على ألا يفهم من الهوية معنى الثبوت والاستقرار والعودة للوراء ، لان التاريخ ليس وجودا مستقلا ثاويا في الماضي ومنعزلا عن وعينا الراهن وافق ثقافتنا الحاضرة كما ان الحاضر لا يمكن عزله عن التقاليد الموروثة الآتية إلينا من الماضي ، فالهوية مرتبطة بالوجود وهي تعبير عن السمات الكلية المشتركة والروابط الحميمة لكنها تاريخية بمعنى متطورة ، وتطورها لا يتم إلا ضمن شرطها الزمني من خلال نظرة كلية تعي ما نحن فيه من لبس وإشكاليات ، ولذلك فان في كل هوية ما هو تأسيسي يتعلق بالمشترك ، وفي نموها ما سمته الحركية وضرورة النماء والتطور والإضافة والاستمرار ، الحداثة أن تتجلى فكرا وفنا وموقفا وحدا وسؤالا ، وكما أنها مصطلح ملتبس لم يستطع أن يتبلور في تعريف جامع سواء في مفهومه ام في تاريخ انبثاقه غربا ، فهي مصطلح مُلبس كذلك كونها قائمة على السؤال الدائم وعلى الرحيل والسفر والتحويلات والسعي نحو البحث عن ومضة في أعماق العتمة وفي مسالة الواقع العسير .

١٧- صاحبت انطلاقة الحداثة ترجمة المصطلح النقدي الغربي الذي قابله انحسار في المصطلح النقدي العربي ، ماذا

نقدية عربية حديثة ذات هوية ثقافية خاصة بها ..؟

نعم أفاد الدرس اللغوي والنقدي العربي كثيرا من طروحات علماء تراثنا العربي اللغوي والنقدي وبعضهم أشار عدة مرات لكتبنا وعلمائنا كالفرنسي رولان بارت وكثير منهم لم يشيروا ، لكن تأسيس نظرية عربية سواء كانت لغوية أم نقدية لا يتشكل بجهد فردي ولا بحوار جماعات مهما كان إبداع هؤلاء الأفراد والجماعات فائقا ، لأن مثل هذا المشروع الذي أطلقت عليه (نظرية) مرتين بالظروف المحيطة به ، كونه جزءا من حركة مجتمعية وحضارية شاملة ، وهذه الحركة لم تستطع

أن تمتلك شرطها الإبداعي ولا التاريخي حتى اليوم لأسباب تتضافر عليها عوامل داخلية وخارجية تمنعها من ولوج عالم يتيح لها إنتاج المعرفة إنتاجا حرا ، فنحن لا نمتلك جو البحث العلمي الإبداعي الحواري الرصين والمنفتح الذي يساعد الباحث على مواصلة دراسات معمقة بفكر مبدع حر لا يخشى سطوة الرصد ولا المساءلة ، ولا نهتم بتعميق ثقافة الباحث المثابر ولانمتلك المصادر التي يحتاجها ولا الدعم المادي الذي يطور بحوثه ، من هنا صار لباحثينا المبدعين الذين احتواهم الغرب نظريات وتوجهات ومشاريع وأسماء عالمية كإيهاب حسن وسلمى الخضراء وأدوارد سعيد ، ويعرف المختصون والمتأملون أن ما يُهدر في الجامعات العراقية والعربية من جهد معرفي وإنساني لا يمكن تصور خسارته ، فنحن وطلبتنا المثابرون نبذل في كل كورس دراسي ولا سيما في محاضرات

الدكتوراه ما لا يقل إطلاقا عما بذله طلبة وأساتذة جامعات موسكو وبراغ وكونستانس الألمانية وغيرهم ، لكن أولئك الحكومات والجامعات والمؤسسات الثقافية كانوا يقدرّون جهد أساتذتهم وطلبتهم وجامعاتهم ويعرفون قيمة الفعل الأكاديمي الذي يُبذل في تلك المحاضرات ودوره القيادي في صنع قرار علمي ، فشجعوا ودعموا ونشروا البحوث التي تمخضت عن تلك الحوارات وغيرت مجرى المنهجيات من خلال الدرس المعمق لما هو قديم وحديث ومن خلال الموازنات والربط

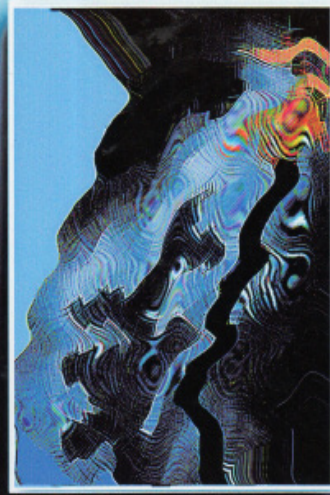
والحوار ، وعبر تلك الجهود شكلوا تيارات ونظريات جديدة ، أما نحن فيذهب كل شيء سدى ، والمفروض أن تجمع الحوارات الأصيلة والبحوث الجادة المعدة في كل كورس دراسي لتطبع وتوضع على مائدة البحث في مستويات أعلى من أجل تطويرها وتعميق مقترحاتها ، لكن ذلك ما كان ولن يكون على المدى القريب بسبب ما نعيش فيه من أجواء بعيدة عن الاهتمام بالعلم وتطويره وبالمعرفة وأصولها ، ما تقوله الآن من تشكيل نظرية نقدية عربية اقترحه أستاذنا الدكتور عبد العزيز حمودة رحمه الله ، وبالرغم من حرصه على تقديم طروحات نظرية مهمة ومقترحات في هذا الجانب عبر كتبه الثلاثة القيمة (المرايا المحدبة والمرايا المقعرة والخروج من التيه) لكن الأمر انطوى دون أية دراسة أو اهتمام ، للأسباب التي ذكرتها آنفا ولأنه كان يحتاج لمتابعة وتنظيم ومؤازرة وتأسيس ، والثقافي لدينا يحتاج دوما لدعم سياسي بدلا من أن يقوده ويرسم توجهاته ، والسياسي مهووس بالمكاسب والكراسي ولا تعنيه الثقافة ولا التراث ولا بناء المعرفة وأسسها الحضارية في شيء ، ودعم الأكاديمي مخجل في ميزانيات دولنا في الوطن العربي مع أن الدول المتقدمة ترصد للأكاديميات ما يزيد على نصف ميزانياتها ، لأن المختبر العلمي التحليلي في الجامعات المتقدمة هو صانع قرار المستقبل الوطني للبلاد في السياسة والاقتصاد والاجتماع ، وفي رسم الخطط الإستراتيجية للعلاقات الدولية أما نحن ، فمن سيستمع لنا ونحن ندعو بكل إخلاص لبناء نظرية نقدية عربية ذات هوية

ثقافية خاصة بنا ، هوية تحاور ولا تتلقى بسكونية وتصديق ، وتبدع ولا تتبع ..؟

١٩- الإرباك في المصطلح النقدي حقيقة أشارت إليها بشري البستاني في أكثر من دراسة ومحاضرة ، أهى مشكلة الترجمة باعتقادك ؟.

الإرباك المصطلحي مشكلة حقيقية يجدها الدارس حال ولوجه فضاء النقد العربي ولوجا متأنيا ، وإشكالية الأمر باعتقادي تعود لسبب أكبر من الترجمة ، إنه في التبعية الحضارية التي بات

أ.د. بشري البستاني الدّلي في الإيقاعي



الدّلي في الإيقاعي

حالة بائسة من التشرد ، تعكس حالة ترجمية منقسمة على ذاتها هي الأخرى ومشوشة ، والدليل على ذلك انقسام الترجمة على مدارس عدة اتخذت لها مسميات أطلق عليها المدرسة العراقية والمدرسة الشامية ثم المدرسة المغاربية التي تترجم عن الفرنسية ، وهذا أدى الى الاختلاف في تحديد المصطلح الواحد وفي ترجمته حتى داخل المدرسة الواحدة ، مما يجعل الإرباك سمة واضحة في الأجهزة المصطلحية . ويؤكد الدكتور محمود الهاشمي في دراسة له بمجلة علامات ان ترجمة مصطلح مثل (poetics) وهو مصطلح شائع الاستعمال في النقد العربي اليوم يترجم في تونس بـ (الإنشائية) وفي المغرب بـ (الشعرية) وأحيانا بـ (الأدبية) والأصل في اليونانية (قرص الشعر) وحين يشار لكتاب أرسطو كان المصطلح يعني (النظرية الشعرية) وهو الآن يشير الى (النظرية الأدبية) ثم (النظرية الأدبية للسرد) او (نظرية السرد) او (أدبية السرد) وهكذا يتواصل التشويش في مصطلح واحد فكيف سيكون الأمر على مستوى اشم ... ؟ إن مجمل أسباب ما يحدث في الترجمة الى العربية ومنها يعود لغياب مؤسسة موحدة ترعى الترجمة في الوطن العربي سواء على مستوى وزارات الثقافة أم على مستوى اتحاد الأدباء والكتاب العرب ، أم الجامعات العلمية ، أم على مستوى المترجمين العرب أنفسهم ، ولذلك صارت الترجمة أكثر الأحيان ميكانيكية مشاعة لكل من عرف استعمال القواميس دون اهتمام دقيق بأهمية هذا الفعل ونتاجه ، وهذا خطر علمي ومعرفي فادح ، فالترجمة علم وفن ومعرفة سوسولوجية وحضارية عميقة فضلا عن سرعة التطور الحضاري والانفجارات المعرفية الجارية في الغرب واختلاف الرؤيا والتوجهات التي تجر معها تطورا سريعا في النظريات والمناهج وفي مصطلحاتها ، فهذا الانفجار يتطلب مواكبة مصطلحية تتغير باستمرار لحاجة المفاهيم المتطورة إلى تكثيف حالها في مصطلحات مما يزيد الطين بلة ، كونه يعمل على إرباك المصطلح وتداخله في بيئته الأصلية فكيف وهو يُترجم لغة أخرى ؟

إن اصطدام الآراء وتقلبات الرؤى وإرباك المصطلح ، وافتقارنا لمؤسسة نقدية معرفية عربية تخطط وتسنشر وتنظم وتوحد وتجمع جهد المترجمات والمترجمين العرب البارزين الذين صارت ترجماتهم مصادر مهمة في البحثين اللغوي والنقدي كجهد استاذنا الدكتور يوثيل عزيز والمبدعة العراقية مي مظفر ، واذا كانت لا تحضرني الا اسماء القلة منهم فلغياب مثل هذه المؤسسة العربية الجامعة . كل ذلك يجعلنا بحاجة ماسة إلى التوجه الجاد نحو تأسيس مشروع ثقافي نقدي ترجمي عربي لا ينبهر ويتبع ، بل يتأني ويدرس واقعه ، ويستكشف حال الترجمة لدى الأمم الأخرى فتجارب الآخرين وخبراتهم تختصر لنا طرق الوصول للهدف حينما ندرك ميادين احتياج أمتنا المعرفية لنرد مصادرها الأصلية .

خطرها شاملا ، لأنه لا يقتصر على الجانب الثقافي والمصطلح النقدي ، بل بات يهدد وجود الأمة برمتها كونه يهدد اللغة العربية كيانا ، حتى وصل الأمر الى تنبيه اليونسكو بأن اللغة العربية أضحت من اللغات المهددة بالانقراض ، وحين سألتني طالبي محتجا : كيف وفيما القرآن الكريم ، أجبتهم يعرف خبراء اليونسكو أن القرآن الكريم فينا لكننا حين سنواصل إهمال لغتنا والحرص على ثرائها وإثرائها وتخصيب معطياتها سنقرأ قرآننا العظيم كما يقرأه المسلم الماليزي والهندي والتركي والباكستاني وغيرهم في أرجاء العالم ، وهذا أمر يطول الحديث فيه وبأسبابه الحقيقية التي تتجلى في انتشار العاميات والتشجيع عليها وفي الهبوط المفجع لمستوى تعليم اللغة العربية : فالوسط التعليمي اليوم يتشكل من معلم لا يجيد فن التوصيل ومتعلم محايد يتلقى بهمود ومنهج سكوني يفقد الحركية ، وما يتبع ذلك من غياب التحدث السليم والكتابة الرصينة بها عبر وسائل الإعلام والثقافة بحجة صعوبتها ، متناسين وجود لغات صعبة ومعقدة لكنها ما زالت تنمو وتزدهر وتخصب بعناية أهلها بها واحترامهم لها كالصينية واليابانية وغيرهما ، أما الإشكالية الخاصة بالترجمة فترجع لأسباب كثيرة منها ما هو متعلق باللغتين الناقلة والمنقولة ، أو المصدر والهدف وبقضية إتقان اللغة والقدرة على ولوج روحها الحضاري : لغة المترجم القائم بعملية الترجمة ولغة النص المترجم ، ومنها ما يتعلق بالجانب المعرفي الذي يحتم على المترجم ان يكون ذكيا باختيار موضوعه الذي سيقترحه ، عارفا به معرفة شمولية ، ملما بجوانبه وشؤونه الماما كاملا ، مطالعا على مرجعياته الثقافية والقيمية ، واعيا بأهميته ، وقد أشار جدنا الجاحظ في الجزء الأول من كتابه الحيوان إلى إشكاليات الترجمة وشروط المترجم منذ ذلك العصر مؤكدا ضرورة العلم باللغتين وبالموضوع المزمع ترجمته وأهمية الإحاطة بطبيعة عصر النص المترجم وروح النص نفسه والقدرة على ضبط التوازن لحظة يكون المترجم داخل عملية الجذب بين اللغتين فحال انصياعه لروح واحدة من اللغتين سيعمل على غبن اللغة الثانية ، ومن قضايا الترجمة المهمة ما يتعلق بالجانب الحضاري ، ذلك ان اللغة ، أية لغة ما هي الا وليدة حضارتها ولذلك تضعف اللغة بضعف حضارتها وتقوى وتهيمن بقوتها ، يضاف لذلك قضية أخرى هي أن معظم المناهج النقدية السارية في الثقافة العربية اليوم هي مناهج منقولة عن الغرب ، ومن الطبيعي أن تصحب هذه المناهج أجهزتها المصطلحية التي تشكل هيكلية ، ولكل ذلك طبيعة تشكله وروحه التي تنتمي لحضارة مغايرة ، تأتي إلينا لتجري روحها في نصنا المغاير وما في هذه العملية من إرباك واستلاب حقيقيين يبذل الباحث الواعي أمامهما جهدا لإحلال نوع من التكيف المطلوب ، هذا فضلا عن أسباب أخرى تخص طبيعة الثقافة العربية ومؤسساتها وخطابها السياسي ، فلا يخفى أن الثقافة العربية جزء من حركة المجتمع العربي الذي يعيش

يجري في أعلى مستويات التفكير وأدقها وأكثرها رهافة في الاشتغال ، لكن اشتباك الأسئلة الوجودية وشدة إلحاحها في الداخل هو الذي يدفع الإنسان الذي يعاني من تلك الاشتباكات للعمل على تنويع وسائل الاستجابة والمجابهة والمعالجات بحثا عن أجوبة ، وهذه الأجوبة لا تطفئ الأسئلة ، بل تسعى إلى إحداث نوع من التوازن الذي يخفف ثوترها ، لكن أسئلة جديدة ما تلبث أن تنهض من جديد لأن سؤال الذات في صيرورة دائمة ، يتواصل ويتغير ويتجدد ويتطور ، ولقد كانت تجربة الشعر والنقد والإشراف الأكاديمي من أصعب التجارب التي عشتها إرهاقا وتركيزا

ومسؤولية لأنها تدور ما بين الفن والإنسان ، وهما أصعب الدوائر الحياتية إطلاقا ، وتلك كلها آليات ووسائل نبيلة لإحلال نوع من الانسجام الذاتي في الوقوف أمام الأسرار والمصير وعوامل الاغتراب واشتباك التناقضات التي تعد طبيعة تكوينية من طبائع الحياة وجاءت الحضارة المعاصرة بتطورها المعلوماتي الهائل لتزويد من حدة الاستلابات المتنوعة التي نعيشها ، لكني بالرغم من كل ذلك العناء كنت أبصر بعيني جمال نتائج تلك المثابرة وأناقتها ، وأعيش فرح تحققها على المستويات التي ذكرتها كافة ، ولذلك فأنا راضية كل الرضا عن حصاد تحقق في منجز بفضل الله سبحانه ، وسعيدة أنني كنت مخلصا للمعرفة ، منطلقة من إيمان عميق بان العلم والمعارف

النبيلة هي أسمى وسائل تطوير الإنسان وبناء الحياة ، صادقة مع نفسي ومع من عملت معهم ، نقية الهدف والمسعى في كل ما قدمت ، ومبتهجة أكثر أن أرى منهجي ساريا في سلوكيات كثير من طلبتي الذين ذكرتهم وهم يتألقون في القيادات الأكاديمية والعلمية مبدعين وباحثين جادين ومثابرين داخل

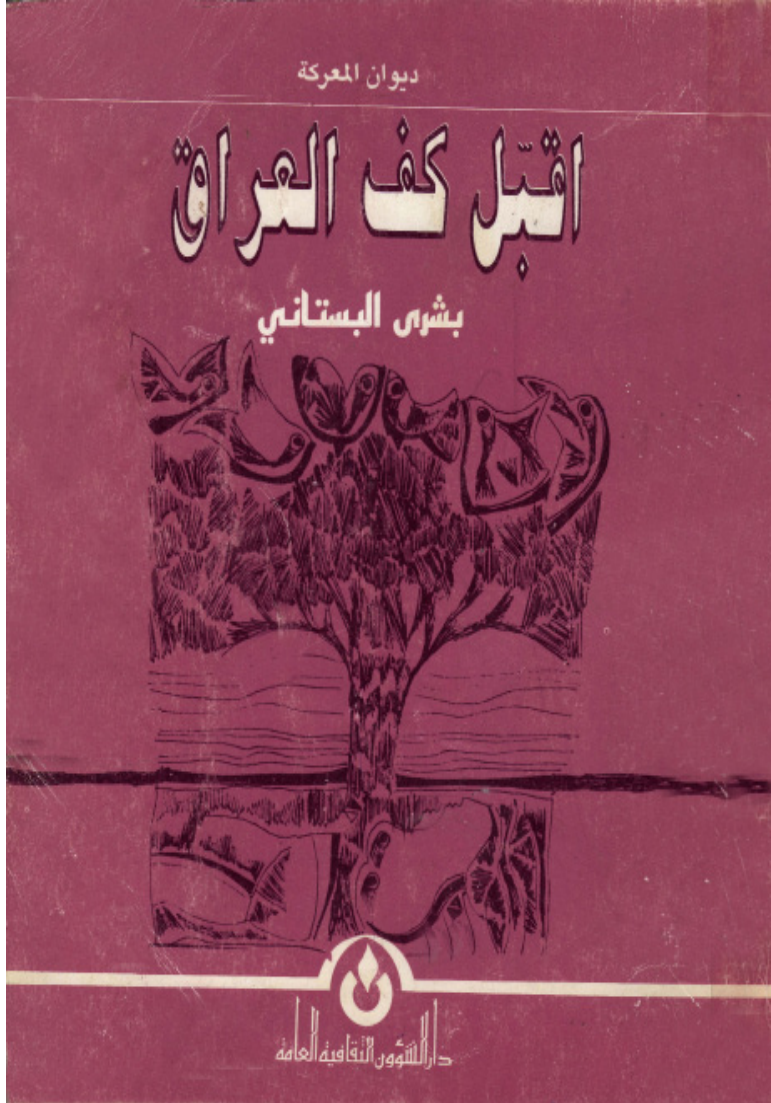
إن الترجمة من العربية واليهما تعاني من إشكاليات جمة ، من الفقر المادي والعلمي والتنظيمي ، كما تعاني من هبوط شديد في نسبة ما يترجم إلى العربية ومنها ، وما تتم ترجمته يعاني من فقدان الدقة والتخطيط الاستراتيجي المدروس والدارس لحاجتنا وحاجة ثقافتنا إبداعا ونقدا وعلميا ومعارف . ولا ادل على بؤس حال الترجمة في الثقافة العربية مما عاناه مشروع (بروتا) الرائد من عقبات والذي أسسته الموسوعية العربية المبدعة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي عام ١٩٨٠ ، والذي حرصت فيه على نشر الثقافة العربية والتعريف بها في كل أرجاء العالم مؤكدة عبر

مسيرتها ان الجهد المبذول ماديا ومعنويا في هذا المجال هو اقل بكثير مما تحتاجه رسالة حضارتنا العربية العظيمة ، وبالرغم مما قدمته من منجز بالغ الأهمية عبر أكثر من ثلاثين عاما إلا أن مشروعا لم ينل الدعم المادي والمعنوي الذي يستحق ، بالرغم مما قدم من خدمة جليلة للتراث العربي الحضاري في الماضي والحاضر معا ، ولو نال الدعم الذي يوازي هدفه لأحدث نقلة حضارية نوعية للثقافة العربية عالميا ، ومثله الآن مشاريع فنية تنمو بجهد عصامي سيزدهر لو نال الرعاية المادية الكافية كالمشروع الترجمي الذي تضطلع به مؤسسة السياب للطباعة والنشر والترجمة وأمثالها من المؤسسات المعرفية الفنية في الوطن العربي .

٢٠- التواصل الموجود بين الإبداع الشعري والنقدي عند بشرى البستاني ، هل ينطبق على طلبتك الدارسين لديك

واغلبهم من الأدباء ؟ وهل أنت راضية عن الحصاد بعد كل هذا الجهد والعناء ..؟

ليس سهلا أن يجمع الإنسان بين أكثر من عمل تأملي وتأملي جاد لأن ذلك يحتاج جهدا مضاعفا من التركيز، والتركيز من أصعب الفعاليات التي تمارسها خلايا المخ الإنساني ، لأنه



كبيرة في تحقيقهم ما أصبر إليه فيهم وما أتمناه لهم من إنجاز .
**** ما بعد الحزن ، البحر يصطاد الضفاف ، أندلسيات
لجروح العراق ، مخاطبات حواء ..عنوانات لدواوين الشاعرة
بشرى البستاني .

العراق وخارجه ، وكثير منهم يجمع الشعري والنقدي وبعضهم
التشكيلي والرياضي بمستويات إبداعية ، ولولا كثرتهم لذكرت
أسماءهم وأسماءهن جميعا ، وكثير منهم أصدر أكثر من
مدونة في النقد والشعر والقصة ، وأتمنى دوما لو كان نتاجهم
متتابعا أكثر لكن ظروف حياتهم الشخصية والعائلية تختلف عن
ظروفي المتفرغة كليا للعمل والمهياة له بحكم الرعاية الشاملة
التي تحيطني في الجانبين الأسري والعملي كليهما ، لكن أمني
بهم موصول كونهم يمتلكون مواهب وإمكانيات حقيقية وثقتي





قطرات من ماء السراب

محسن الخفاجي

الى ٠٠
أرواح ٣١ شهيداً من مدن العراق وقراه اغتالتهم يد
الأرهاب الأمريكي، وهم عزل فذهبوا غداً ، ودفنت
أحلامهم في الثلج حتى نهاية الحرب .
رماني الدهر بالأرزاء حتى
فؤادي في غشاء من نبال
فصرت اذا أصابتني سهام
تكسرت النصال على النصال.
(أبو الطيب المتنبي)

-١-

اذا وصلت الى بوكا (١) فتذكر إنك في الوادي المقدس . هنا تعذبت أرواح ، وتوقفت أعمار طوقها الغزاة بسيل رصاص متواصل
وأعد الجنود رؤوسهم بأعواد الكافيين هنا امتلأت أجواف السجناء بالكوليسترول ، وقتل كثيرون برشقات رصاص غادر . عاشوا
مع الذباب والفئران والعقارب والأفاعي من كل صنف . عرفوا اقصى درجات الحرارة ، تلك الدرجات التي تخلع الجلد ، وتفصله
عن اللحم ، وحشروا في ليالي الضباب كما تحشر قطعان الأغنام . هناك جرت وقائع صراعات طائفية مميتة تحتاج هذه الرمال
الى صلاة ، فأرواح كثيرة ازهقت هناك (٢) ومازالت تتعذب تحت سياط الزمن . لا تنس ذلك ان وصلت الى بوكا ذات يوم . تذكر
اصدقاءك، ففي المحن تدوم الصداقات .

- ٢ -

في هذا المكان داخل الخيمة الكبيرة ، يجري حصر السجناء الذين حصلوا على زيارات عائلية منذ الفجر ، وقبل ان ينبلج نور الصباح ، ثم ينقلون الى محطة استراحة • بعدها يجري استدعاء بعضهم من أسماء الوجبة الأولى لمقابلة اهلهم وذويهم • يعودون ظهرا الى مخيماتهم منكسرين • الأطفال يتركون ندوبا في اعماقهم • البعض منهم ، من السجناء يحاول ان يوصل رسالة الى أهله ، لبيان ظروفه في المخيم • الجميع يكذبون لمساعدة عوائلهم على تحمل قسوة الأزمة •

قال لي سجين :

-انا لأحب الموت هنا ، حتى لو دخلت الجنة ، فأنا أكره أن أبقى لسنوات عديدة بين الثلج ، فلا تصل جثتي الى البيت فورا • ألا بعد موتي بسنوات • هذه جريمة •

-٣-

قالت المجنونة :

- كم مضى عليك هنا ؟

قال السجين النحيف :

- ثلاث سنوات ، وربما اكثر • اهملت العد • انا هنا منذ بداية الحرب .

- كيف ترى السجن ؟

- من أي ناحية ؟

- المعاملة • الغذاء • الثياب • الأمتعة والخ •

- كل ذلك غير مهم.لا حرية هنا ,وهذا هو المهم.

- ٤ -

حاول الجندي اثناء نوبة الحراسة ان يعيد اليمامة التي سقطت من أعلى مكان من عشاها • جلبوا له سلما ، وحمل اليمامة معيدا اياها الى عشاها ، لكنها ظلت تدور على نفسها في العش ، كأنها تبحث عن نسمة • حتى اليمام المتوحش البري فطن الى الحاجة الى صباح حر طليق في وسط الرمال التي تسف هنا وهناك في اتجاهات معاكسة •

تراجع الجندي عن حمل اليمامة التي سقطت على الرمال ثانية ، واعادتها الى العش ، بعد ان ادرك انه لايقدر ان يعيدها كل مرة • اصابه الملل فعاد الى خيمته ، وأشعل سيجارته ، ومدد ساقيه ، كالنائم ، واخذ يتأمل خط الرمال الذي ينطبق على السماء • ذكره ذلك ببحيرات اوريغون (٣) فاحس بزفير يكوي جوفه •

-٥-

فرق الجنود المناشف بحرابهم ، وجعلوا منها حبالا • شدوا ايدي السجناء وعيونهم ، ووضعوا وجبة غداء في أيديهم ، وانطلقت السيارات شمالا • حتى وصلوا السجن فجرا ، غطوا رؤوسهم بأكياس سوداء اللون لكي لا يروا شيئا •

صاح جندي اسود يضع حروف أسمه على صدره (بيست) (٤) قائلا بصوت صارخ وبعربية متكسرة •

-أخفض رأسك •

قال سجين لنفسه : سيأتي يوم لن تنخفض رؤوسنا فيه حتى لو ارغمنا على القتال وملاقاتهم وجها لوجه • فات اوان الخنوع •

-٦-

كان يبدو وهذا أسمه قد استدعي من السجن للعمل كمترجم ومسيطر • يحضر مع الجنود ليتترجم اقوالهم ويحضر مع السجناء والمطلقي السراح ليسلمهم حاجياتهم، ويتترجم مطالبهم •

هو اتخذ هذا العمل كخلاص من محنته بمحض أرادته ، وانا رفضت ان اعمل لديهم

، وكنت اكتفي بكتابة طلبات السجناء حول محكوميتهم، واختفاء حاجياتهم •
حين كان يتحدث، وأنا مغطى الرأس كنت أعرف انه هو • يبدو الذي رافقني
من خيمة الى خيمة في بوكا •
قيل انه بنى عمارة في غرب بغداد ، وأشترى سيارة جديدة، وأن الأرهبيين
راقبوه ، وأصطادوه في كمين في طريق المطار الممتلئ بحفر احدثتها العبوات
الناسفة •
قتلوه وقطعوا جثته • عاش خائفا، ومات خائفا • لم يمنع الدرع الذي كان
يضعه على صدره من سقوطه ميتا بسبب جراحه الكثيرة والعميقة في الرأس
والرقبة •

-٧-

حلمت إنني أركض في صحراء كلها رمال تطير كدوامات في الهواء الخانق ،
وتحرق العيون ، ولا أصل الى مكان • الذئاب تلاحقني حتى في النوم • تنطفئ
الأحلام وتموت، من دون امل بالعثور على حل لاخلص • الحلم يتحول الى
كابوس •

-٨-

جاء المسؤول الحكومي لتفقد اوضاع السجناء • وصل الى احد المخيمات
فتجمع السجناء قريبا منه قال :
- انا مسؤول عن اوضاع السجناء : الغذاء • الملابس • النوم • الأستحمام
• لاهلاقة لي بالتحقيقات والتهم ومدة الأحتجاز •
قال سجين شاب مقتول العضلات :
- انا راعي غنم • أصيب أمريكيون في المدينة ، فجاءت طائراتهم الي وأنا
اعزف على الناي ، ورموا علي شبكة ، كما لو كنت سمكة • وقبضوا علي
وصادروا خرافي ، هل الخراف أسلحة دمار شامل ؟ وهل الناي قاذفة قنابل ؟
قال المسؤول ، وكأن الأمر لايعنيه :
- انتظر نتائج التحقيقات • يحتاج ذلك الى وقت • أصبر وانتظر •
قال السجين:
- ولماذا انتظر • انني لست سوى راعي غنم ابن راعي غنم • اعيدوا إلي
خرافي •
وأمسك بحذائه ورماه على وجه المسؤول الذي لم ينجح في تفادي الضربة ،
وواصل صياحه •
- اللعنة عليكم أيها الأندال • ترون الحق ، وتديرون أعينكم عنه •

- ٩ -

آه لو كنت أعرف ما فعلت ، لوضعت خطة محكمة لقتلك، وفصلت رأسك عن
جسمك • كنت أظن انك هدية السماء لي، ولم يخطر ببالي إنك مثل الأفعى التي
إغوت آدم ، والتي تسعى لتلدغني • يالغدرك • لم يخطر ببالي ذلك •
أستطيع أن اقتلك الآن كما يدوس رجل بحذائه حشرة ضالة ، ولكنني لأريد ان
أطخ يدي النظيفتين بدمك الملوّث القدر ، ولا يشرفني ان تكوني اما لأولادي
لأعرف كيف احتملت هذا الحقد، وكيف جمع جمالك قبحا لا يصدق ، وتعيش
مع كل تلك السنوات •
كنت أراك مثل لؤلؤة مكتملة تنام في صدقتها • كنت الأمل الذي أقرب والملاذ
الأمن للروح الهائمة ، والنور الذي ينير النفق المظلم الذي عبرته •
أستطيع أن امحوك من الوجود، ويمكن أن ينفذ ذلك لي قاتل أجير في هذه
الفوضى حيث تطحن الحرب الأهلية بعجلتها الشرسة القاتل والبريء •

- ١٠ -

ورد اسمه في قائمة اطلاق السراح، لكنه فاجأ الجميع بقوله (انني لن اخرج من السجن ، مالم يعيدوا لي مالي وذهب الزوجة الذي سرقوه مع المترجم •
اعترض السجانون على قراره ورموه في قفص إنفرادي •
لكنه أصر قائلاً :

- أنني لو خرجت خاوي الوفاض فسأكون قد فقدت كل شيء • لايمكن قبول هذه الأهانة، حتى لو اضطرت على ان أفجر نفسي بحزام ناسف في نقطة سيطرة •
- ١١ -

لا تبك • لا تدر وجهك عن العاصفة • دع الريح تلامس جبهتك وتهز بدنك • لاتكن كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمال • دع رأسك طليقا وتذكر إنك رجل شجاع، وان هذه الكلاب ستغادر يوما ما ، وان لحمك المر سيضاعف جوعها لوفكرت بعضك •
لايمكن للشيطان ان يهزم الملاك •
انه يبقى خائفا من نهاية محتمة لهذه المعركة •
- ١٢ -

لم أر سجيناً مثل أحمد
إدعى الجنون، ليهرب من التحقيقات ، ولكي يجيب على الأسئلة بأسئلة أخرى • ألقوا القبض عليه عند الحدود العراقية التركية، ومعه بندقية ونصف مليون دولار • مثل دور مجنون ، واعتاد عليه، فلم يعد احد يعرف أهو مجنون أم عاقل ، فأرسلوه إلى بوكا مقيدا، ومعه كيس يغطي رأسه •
سألوه في اول تحقيق :

- لماذا يريد ان يعبر الحدود بدراجة هوائية ، وبندقية ، وثروة من الدولارات المسروقة؟
قال:

أنا أحب أغاني إبراهيم طاطلس (٥) وأردت أن أقيم له حفلة في بغداد يغني فيها أغانيه الجميلة •
لم يصدقوا ذلك ، وواصلوا سجنه أربع سنوات دون جدوى ، ثم اطلقوا سراحه •
- ١٣ -

الحسنة الوحيدة إن أمي ماتت منذ خمسة وعشرين عاما، لو كانت حية لتعذبت على صليب إمومتها، وعلى خسارتها بفقداني • كأني أراها عصفورة إختطف الصبية صغارها، فظلت تحوم دون هدف •
موت امي المبكر يبعث السرور في قلبي لأنني لم أعذبها
اليس هذا غريبا ؟
- ١٤ -

قال المجند:

- خذ

ورمى الى غرفتي بقنينة ماء بارد، ثم ناولني قطعة حلوى •
اكلتها ، فرمى لي بسيجارة مارلبورو • قال :
- انا معجب بك •
- ما السبب ؟

- انت الوحيد الذي ميز صوت راي تشارلز (٦)
- وكنت اسمع جاستون تميرلك (٧) وأميزه أيضا •
- راهنت عليك ، وربحت الرهان اذ لم يصدقني احد في البداية •
وفي اليوم التالي ، اثناء تصاعد الشغب ، رأيته يمسك بندقيته ويطلق النار عليّ ، وانا

احتمي من شراسته بالخيمة •

-١٥-

قالت الضابطة الشقراء :

- سأسافر الى ولاية البنوي، لأحضر زواج امي من عشيقها •-أبوك ؟ ماموقه ؟
- انفصلا منذ عامين • لم يعد أي منهما يهتم لمصير الآخر •-أذا كان عمرك الآن
٣٨ عاما فكم يكون عمر أمك ؟ هل هي ملائمة لكي تكون عروسا ؟
قالت بهدوء:

- الحب لايعرف القوانين •
أشارت لي بالتجوال معها • تحدثت عن قرب اطلاق سراحنا ،وان هدوءنا في
السجن سيسهم في اختصار الوقت •
- سيطلق سراحكم بعد ان تصلنا اشارة من واشنطن •
- لم اصدقها •
- كيف لي ان احترم كلمة امرأة لاتحترم اباها؟ لأستطيع ذلك •
-١٦-

قال سجين لأخر يحاول ان يختبئ في الخيمة، بعد ان طارده الحارس حين رآه
يكسر القضبان :

- أنتبه ربما يمسك بك ، ويضعك في السجن •
لم اسمع بتعليق ساخر كهذا:
- ربما يسجنوك في بوكا •
مهما كانت العقوبة فانها لن تكسر الروح • يجري تسفيه القضية لتقبلها •
-١٧-

قرأوا رقمي في الباب ، في قائمة الزيارات العائلية •
حلقت لحيتي ، وأرتديت ثيابا نظيفة ، فسأستمع الى اخبار جديدة عن أهلي
وأصدقائي ، ربما كانت فرحة أو حزينة لكنها ضرورية في الحاليتين •
حين وصلت الى خيمة الاستقبال لم أر احدا ينتظرني ، وفوجئت بان الذي يزورني
ليس سوى صديق كان سجيناً معي قبل عام، وأراد ان يراني ويعبر عن صداقته
العميقة •

صرخت به :

قطعت المسافة من بغداد الى البصرة ثم الى ام قصر ووصلت الى بوكا لتسجل
زيارة ، ثم تعود الى بغداد ،وتعود لي في الموعد المحدد • اذا أردت ان تكون صديقا
لي، فأذهب الى عائلتي ، واخبرهم اني أريد ان يحضر احدا ليقابلني، هذا ضروري
جدا • ولأن هذا هو العنوان •
وناولته ورقة كتب عليها رقم تلفون اهلي، ورقم الشارع الذي كنت أسكن فيه •
-١٨-

كان البدوي السجين الذي صادروا جملته واعتقلوه قد بيئس تماما • رأيت ذات ظهيرة
ينظر الى كلب يدخل في الأسلاك الشائكة ويخرج منها •
تحسر وقال :

- أترى هذا الكلب؟ إنه أسعد مني ، اذ سيعود في المساء الى بيته ، حتى لو كان
مزبلة • أما أنا فسجين هنا بين بنادق هؤلاء الكلاب بعيدا عن أهلي •
وكلما ذهبت الى خيمة الزيارات واجهني الجمل وهو بارك والجنود من حوله
يلتقطون صوراً للذكرى •

-١٩-

في أول يوم لوصوله الى السجن أستطاع أن يرسل رسالة إلى أهله البعيدين طلب أن يجلبوا معهم مجنونا أثناء مقابلته وان يمنحوا أهله عشرة ملايين .
 ألتقى أهله، وبسرعة تبادل ثيابه مع المجنون دون أن يراه احد . اعطى المجنون البدلة الصفراء ولبس ثياب المجنون، وخرج مع أهله . اعيد المجنون الى المخيم وظل يرقص مع السجناء .
 اما السجنين فقد هرب، وأكتفوا بنشر صورته في واجهة المخيم مع اعلان عن مكافأة لمن يدل عليه .
 بعد اربعة ايام فقط ،اطلقوا سراح المجنون وأغلقوا ملف البدوي، لن يمكنهم القبض على بدوي في صحراء . الصحراء وطنه الأبدى . ولا أحد يعرفها مثله .
 -٢٠-

كان الجنود قد أقتحموا البيت واعتقلوا أباه المشلول بتهمة مقاومة قوات التحالف، والتخطيط لمهاجمتها رغم انه مشلول من جلطة دماغية، وقد فقد بصره تماما منذ أعوام .
 رافقه ابنه الى السجن ، ومنه الى سجن آخر . كان يحمله على ظهره . صار لأبيه عينا وقدماء، ورافقه في كل مكان . لم أر في حياتي وفاء اكثر من هذا . لولاه لمات الأب في حسرته وسط خيمته الباكستانية ، ولا احد يقوده الى أي مكان .
 حتى الآن بعد مرور سنوات طويلة ، أفكر كيف يمكن لأعمى ان يخطط لمهاجمة قوات اكثر من ثلاثين بلدا . أي عملاق هذا؟!
 ان كان هذا صحيحا فهو عبقرى حتما، وبطل من طراز فريد . وان لم يكن ذلك صحيحا، فما ابشع هذا الظلم الذي لحقه ، وما اغبى هؤلاء الذين اعتقلوه !
 -٢١-

كانت الفتاة قد اقتادها البريطانيون الى بوكا، ووضعوها في سجن أنفرادي في الصحراء تحت شمس لا ترحم .
 في السادسة عشر من العمر . فتاة قروية من احدى قرى القرنه (٨)، متهمه بقتل اربعة جنود بريطانيين ، ولأن البريطانيين أحتلوا البصرة ، ولم يكن لديهم سجن فقد أودعوها للأمريكيين .
 سبقتها شهرتها الى السجناء . لم نكن نتحدث ألا عن هذه الفتاة التي هزمت جيش الأمبراطورية التي غربت شمسها، لكن من يتحدث عن نفسه بعنجهية يقال لـه (ماذا تكون بالقياس الى هذه الفتاة؟ هل قتلت اربعة جنود محتلين؟ بالطبع لا، فلاتصدع رؤوسنا ببطولات فارغة)
 كنا نراها حين نمر على السجون الأنفرادية، ونمدح بطولاتها . نسمعها كلاما يشيد بها ويمنحها الصبر .
 الفتاة الشجاعة رحلت بعد أشهر قليلة الى سجن إستحدثه البريطانيون في الشعبية ، وانقطعت اخبارها عنا، لكن البريطانيين اطلقوا سراح سجنائهم جميعا ، وكانت هي احدى السجنيات اللواتي تخلصن من شراك السجن، ورف جناحاها في سماء قريتها .
 كائن صغير وباسل في محنة قلبت كل شيء ، رأسا على عقب .
 -٢٢-

قال جو:

- هذه فرصة رائعة . انت كاتب وتجيد الإنجليزية . هل يمكنك ان تهدي قصة لأبنتي بمناسبة عيد ميلادها السادس .
 - ما أسمها ؟
 - كامرون .
 - بدأت اكتب : (إلى كامرون . . عيد ميلاد سعيد)

وكتبت أسمى ، وتحتة عبارة موضحة : سجين عراقي لدى أبيك جو انهيت كتابة قصة الأطفال ، وقرأتها لجو .

رأى الورقة وقال :

- هذه كتابة جميلة ، وهادفة ، كيف لم تخطئ بكتابة أسم كامبيرون .
قلت له :

- ان اسم كامبيرون دياز (٩) هو الذي ذكرني بحروفه

- وكيف عرفت كتابة جو؟

- من فيلم (جو الجميل) (١٠) لابد انه استفذك .

شيء صغير وعميق .

-٢٣-

حين وصل الوزير (١١) وراياه بثوبه الجميل بين حفنة من السجناء ، ولصوص، وقطاع طرق، وجنود . لم يكن شبيها بطلعته في شاشة التلفاز . كان برفقة اخوين له لحمايته . وهما يكبران في السن كما اوحت ملامحهما غير انهما لم يكونا متهمين بل مرافقين لأخييهما .

جلبوا سيارته من نوع بي أم دبليو وفي حقيبتها نصف مليون دولار . رأيت المجندات يتناوبن على تصوير انفسهن وهن يرمين باجسادهن على حزم الدولارات . لو تاخر الجنود الذين قبضوا عليه قليلا لعبور الحدود الى البوكمال باتجاه دمشق . ولعاش بقية حياته في سعادة مع هذا المبلغ الضخم الذي ربما كان ميزانية وزارته لعام كامل . اطلق سراحه ، وصادروا أمواله . لم يبق في العراق يوما فقد نقلته سيارة الى حدود الأردن، ومن هناك حصل على اللجوء بمساعدة المحتل .

-٢٤-

هل تذكر (فلايز كجر) او مايمن ترجمته الى (صائد الذباب) شريط لامع ذهبي اللون بلون العسل النقي ، يلتف على هيئة دائرة، يعكس أي ضوء على سطحه، ويغري الذباب ليحط عليه ويلتصق به فيموت بفعل الزمن . نسمع طنين اجنحة الذباب، ومحاولاته الفاشلة بالخلوص . هل تذكر تلك المرة التي قلت لي فيها : اننا صرنا مثل ذباب يحط على صائد ذباب لا أمل بالخلوص منه ، ولا ينتظرنا سوى الموت .

ما أشبهنا بذباب عنيد، لايكف عن الطنين، ولا يموت لو احاطوه بكل صائدي الذباب .

-٢٥-

مرت أيام عصيبة لايمكن نسيانها .

يوم ارتفع فيه الضباب فلم يعد احد يرى راحة يده .

يوم أطلقوا فيه الرصاص المطاطي والمسيل للدموع على عيوننا .

يوم رمينا الصحون خارج المخيم وحططنا أكواب الشاي .

يوم رمينا البدلات الصفراء التي تشبه ثياب محكومين ينتظرون إعدامهم .

يوم بدء تشغيل الماء البارد جدا في صنادير السباحة .

يوم اخفاء الشفرات في الرمال .

-٢٦-

وصلت الى غرفتي، تمددت على الأرض تنهدت بعمق . هذه هي اللحظة التي انتظرتها منذ مايقرب من اربع سنوات . سمعت اطلاق نار ابتهاجا بعودتي، رأيت قصابين يقطعون ذبيحتين بسكاكينهم . ما اشبهني بخروف مزقته السكاكين . كم احتاج من الأيام لأنسى كل ذلك ألأم ؟ .

الهوامش

- (١) بوكا : معتقل صحراوي بالقرب من ام قصر سمي بهذا الأسم نسبة الى الضحية المكسيكية في برج التجارة الدولي عام ٢٠٠١
وضم اكثر من ثلاثين الف معتقل عراقي .
- (٢) بلغ ضحايا المعتقل ٣١ ضحية لم يتم تسليم الجثث الى الأهالي وابقيت في الثلج لحين انتهاء محكوماتها بما يخالف جميع القوانين والشرائع السماوية والوضعية .
- (٣) اوريغون : ولاية امريكية في الشمال الغربي
- (٤) بيست اسم منتشر بين السود منذ الستينات ومعناه (الأفضل) وهو تقليد للملاك محمد علي كلاي (أنا أفضل لأفضل)
- (٥) ابراهيم طاطلس : مغني تركي شهير من أشهر افلامه مع الممثلة هوليا افشار فلما بعنوان (ازرق ازرق) و (عائشة) برز في سبعينات القرن العشرين .
- (٦) راي تشارلز : مغني امريكي أسود وأعمى من فلوريدا اشتهر بأغانيه الحزينة وتعاطي المخدرات . بدأت شهرته في الخمسينات كعازف بيانو . توفي في عام ٢٠٠٤ ظهر فيلم عن حياته ونال الأوسكار من بطولة جيمي فوكس بدور راي تشارلز .
- (٧) جاستون تمبرلك : مغني امريكي ابيض اشتهر بأدائه الأغاني الشعبية (الراب) ورقصة الهيب هوب . له افلام كثيرة من اهمها ٨ ملم مع كيم باسنجر .
- (٨) القرنة مدينة عراقية تابعة لمحافظة البصرة تقع عند التقاء نهري الفرات ودجلة ليكونا شط العرب . توجد فيها شجرة النبي آدم (ع) .
- (٩) كامرون دياز : ممثلة امريكية معاصرة . اشهر افلامها (عصابات نيويورك)
- (١٠) جو الجميل : فيلم كوميدي من بطولة شارون ستوت .
- (١١) الوزير ميسر رجا سلاح وزير الصناعة التقيت به في خيمة في الناصرية ثم في بوكا وكذلك كان هناك سعدون حمادي رئيس وزراء سابق وسمير الشيخلي وزير الداخلية والتعليم العالي السابق .



أخطاء

خطأ هنا خطأ هناك

و ما يشغلني هذه اللحظة

خطأ في ذاتي

خطأ في أُنتمائي

وكل ما أحتاجه

هو لون ابيض

يكشف عن حلمي

الذي أختطفه العابرون يوماً

.....

قال الحكيم :

حينما خلق الله العالم

خلقه على شكل تفاحة ذهبية

كان ذاك هو الخطأ الأول

وحينما دحرجها اللاعبون بأقدامهم

قالوا :

هذه هي الكرة الأرضية

.....

كل اخطائي

..... حقائقي

قالوا لي :

هذا ما تركوه لك

ارث يشوهني

لذا رحت أبحث

عن لعبة خطأي الأول



ماجد الخياط



بئر القصة

فرج ياسين

نشرت حتى هذا اليوم مائة وقصتين ، ضمتها خمس مجموعات ، والمجموعة السادسة في طريقها إلى الاكتمال ، لكنني لا أبشر بصدورها الآن ، ولا بعد أيام أو أشهر فالاكتمال لدي يعني مخاضاً قاسياً وطريقاً شديداً الوعورة . فإذا كان إخراج مجموعة واجهات براءة قد استغرق خمسة أعوام ، ومجموعة رماد الأقاويل خمسة أيضاً فإن هذه المجموعة الجديدة ، ذات العنوان الابتدائي ، المقترح ((بريد الأب)) أتمت الآن عامها العاشر ، وما زالت في طريقها إلى الاكتمال .

سعت إلى حرفة كتابة القصة وأنا في سن الثلاثين ، وعملت صبيّاً ناشطاً في ورشتها وعلى أيدي أسطوانات مهرة : تشيخوف وهمنغواي و بورشرت ويوسف إدريس وفؤاد التكرلي وآخرون . المشكلة أنني كنت حين أتعلم أنسى ماتعلمته ؛ لذلك فكرت ببناء مشغل خاص بي ، فوجدتُ أنني أستطيع كتابة قصة قصيرة ، ولكن على نحو مُضجر وكنيب .

تصوّر أن يكون لديك خزان ماء ، وثمة صنبور يزوده بالماء قطرة قطرة حتى يمتلئ ، وإذا امتلأ فأنت تسكبه مرة واحدة ، وبعد ذلك لا تعرف ماذا تفعل وفجأة ، بعد أشهر تسمع نقراً خفيفاً على القعر المعدني الفارغ ، فتعرف أنذاك أن الخزان أخذ يستقبل قطرات جديدة.

* * *

في عام ١٩٧٥ أدت ظهري لبغداد ، خلفاً فيها اسماً شعرياً صغيراً ، لكنني وضعت الشعر في حقيبة السفر بين طيات ثيابي ، بعد سنة واحدة كتبت قصتي الأولى (الصرة) فأرسلتها بالبريد إلى صديقي غالب المطلبي قائلاً : كيف ترى هذه القصة ؟ لكنها نُشرت في مجلة الأديب المعاصر بعد مدة وجيزة ، فبدأت ... إذ إن ذلك كان مغرباً على نحو لا سبيل إلى إنكاره ، وبعد أشهر نشرت لي مجلة ألف باء (قصة الحبل) و مجلة الإذاعة والتلفزيون قصة (الرجل) ، وقرأت في مجلة الطليعة الأدبية مقالاً بعنوان (شعراء في دائرة القصة) وكان اسمي من بين أولئك . وفي مقهى البرلمان في بغداد ، حظيت إحدى هذه القصص الثلاث بتعليق عابر ينطوي على شيء من الاعتراف من قبل الناقد والقصص والروائي العربي غالب هلسا .. كل ذلك جعلني أتفرغ لمحترفي وأعمل بجد

تهد لي أبداً أياً من مجموعتك القصصية .

* * *

أنا لم امكث في الوسط الأدبي في بغداد على نحو متصل سوى أربعة أعوام ، وكانت دائرة علاقتي مؤلفة من زبائن خط المقاعد الأول ، المطل على شارع الرشيد ، في مقهى البرلمان ، أيام الجمعة فقط ، ومن بين هؤلاء ثمة نخبة ، من ثلاثة إلى أربعة أشخاص ، هم من كنت أخرج معهم إلى فضاءات ثقافية أخرى ، وحين عدت إلى تكريت كانت قائمة أصدقائي ومعارفي من الأدباء متواضعة جداً ، وهي مؤهلة للتداول مع مرور الزمن ، لولا ظهور اسمي في مدد متباعدة على رأس قصة جديدة ، وحضور مهرجان المربد الذي صار يعقد منذ أواخر الثمانينيات ، فضلاً عن بعض الإشارات التي تخص قصصي هنا وهناك . التعريف النهائي الذي صرت إليه ، يتلخص في كلمات : قاص يعيش بمنأى عن المشهد الثقافي ، ويعمل على مشروعه الشخصي ، صامتاً ومقلاً .

* * *

هنا في تكريت - حاضنتي الخالدة ، وحاضنة قصصي - تبلورت تجربتي الحزينة مع القراء ، إذ اقتنعت ، منذ زمن طويل - بأنني حين أنشر قصة ، فإن هذا لا يعني أنني صرت في منطقة القراءة ، ولأسباب أكثرها قسوة ، هو يقيني بأن القراء غير موجدين ، وأقصد هنا القراء الحقيقيين ، أولئك الذين يفترض أن يهرعوا إلى تلقي النص ، وهم على وعي ودراية بأنه مكتوب لهم .

إن كتابة نص ما للجماعة ومن أجلها ، يحتم أن يكون مقبولاً منها ، فكيف إذا كانت الجماعة لا تعجب . تخيل أن تقدم زهرة لامرأة تحبها وتفاجئ بقولها لك (ولماذا أتعبت نفسك؟) وأنت تدري أنها تفضل عليها شطيرة همبركر مثلاً .

حين كنت فتى في مرحلة الدراسة المتوسطة ، أولعت بقراءة الروايات والقصص ، وحين قرأت ثلاثية نجيب محفوظ ورواية الجريمة والعقاب وغيرها ، أصبحت انظر باستهجان وازورار إلى ساحات اللعب ووسائل التسلية الصببانية ، وبما أن صوتي لا يمكن أن يسمع أبداً ، اكتفيت بالهمس لنفسني : عجباً كيف يحجم الآخرون عن تجربة الدخول في مملكة الفن السحرية . ومنذ ذلك الزمن عرفت بأنني أقبع في زاوية إشكالية ، فما أفضله واعشقه لا يفضلهُ الآخرون ولا يعشقونه . لا أحد في مجتمعنا يقارب بين الشخصية الأدبية والشخصية الاجتماعية ، إذ عليك أن تظل فرداً غمراً محشوراً في لوحة السياقات اليومية العابرة ، وهذه هي صورتك المعترف بها . أما إذا أقحمت - صورتك الأدبية في هذه اللوحة فأنت سوف تكون مغرّداً خارج السرب . المكافأة الوحيدة التي يحصل عليها الأديب عندنا نابعة من إدراكه بأن قراءه هم شركاؤه ، أقصد الأدباء أنفسهم .

قرأت مرة أن الروائي البرازيلي جورج أمادو كان حين

نشرت حتى هذا اليوم مائة وقصتين ، ضمتها خمس مجموعات ، والمجموعة السادسة في طريقها إلى الاكتمال ، لكنني لا أبشر بصورها الآن ، ولا بعد أيام أو أشهر فالاكتمال لدي يعني مخاضاً قاسياً وطريقاً شديد الوعورة . فإذا كان إخراج مجموعة واجهات براقاً قد استغرق خمسة أعوام ، ومجموعة رماد الأقاويل خمسة أيضاً فإن هذه المجموعة الجديدة ، ذات العنوان الابتدائي ، المقترح ((بريد الأب)) أتمت الآن عامها العاشر ، وما زالت في طريقها إلى الاكتمال . سعيت إلى حرفة كتابة القصة وأنا في سن الثلاثين ، وعملت صبيّاً ناشطاً في ورشتها وعلى أيدي أسطوات مهرة : تشيخوف وهمنغواي و بورشرت ويوسف إدريس وفواد التكرلي وآخرون . المشكلة أنني كنت حين أتعلم أنسى ماتعلمته ؛ لذلك فكرت ببناء مشغل خاص بي ، فوجدت أنني أستطيع كتابة قصة قصيرة ، ولكن على نحو مضجر وكئيبي .

تصور أن يكون لديك خزان ماء ، وثمة صنوبر يزوده بالماء قطرة قطرة حتى يمتلئ ، وإذا امتلأ فأنت تسكبه مرة واحدة ، وبعد ذلك لا تعرف ماذا تفعل وفجأة ، بعد أشهر تسمع نغماً خفيفاً على القعر المعدني الفارغ ، فتعرف أنذاك أن الخزان أخذ يستقبل قطرات جديدة .

* * *

في عام ١٩٧٥ أدت ظهري لبغداد ، مخلفاً فيها اسماً شعرياً صغيراً ، لكنني وضعت الشعر في حقيبة السفر بين طيات ثيابي ، بعد سنة واحدة كتبت قصتي الأولى (الصرة) فأرسلتها بالبريد إلى صديقي غالب المطلبي قائلاً : كيف ترى هذه القصة ؟ لكنها نشرت في مجلة الأديب المعاصر بعد مدة وجيزة ، فبدأت ... إذ إن ذلك كان مغرباً على نحو لا سبيل إلى إنكاره ، وبعد أشهر نشرت لي مجلة ألف باء (قصة الحبل) و مجلة الإذاعة والتلفزيون قصة (الرجل) ، وقرأت في مجلة الطليعة الأدبية مقالاً بعنوان (شعراء في دائرة القصة) وكان اسمي من بين أولئك . وفي مقهى البرلمان في بغداد ، حظيت إحدى هذه القصص الثلاث بتعليق عابر ينطوي على شيء من الاعتراف من قبل الناقد والقاص والروائي العربي غالب هلسا .. كل ذلك جعلني أتفرغ لمحترفي وأعمل بجد ورغبة لافتة ، وما أن حل عام ١٩٨١ حتى صدرت مجموعتي الأولى (حوار آخر) .

لم أكن أعرف ما الذي يتعين على من ينشر كتاباً أن يفعله ، استلمت المكافأة الضئيلة ، وحملت نسخ الكتاب طائراً بها إلى تكريت ، وبدأت بتوزيعها عشوائياً بين معارفي وأصدقائي وأقربائي وزملاء العمل مفتوناً ومباهياً لا أذكر أنني أهديت نسخة إلى كاتب أو ناقد أو أي شخص آخر في بغداد أو غيرها . بعد سنين طوال كنت أقدم الشكر لأحد النقاد العراقيين المهمين لأنه كتب مقالاً عن إحدى قصصي القصيرة جداً ، فقال لي مع أنك (ما تستاهل) أن يكتب عنك ، لأنك لم

الاقتصادية بوصفه شريان حياة ، بل دجلة المخلّق في ذاكرة أجيال وأجيال بوصفه أباً وذراعاً وبيتاً ومرضعة ومعلماً ، فمنذ نهاية الثمانينيات أصبح الاقتراب منه محرماً ، فغضبت تكريت وشدت رحالها متجهة شمالاً وغرباً ، أنا مثلاً ابتعدت عن بيتي القديم أكثر من ألفي متر ، ومع كَرّ السنين أخذت أحيل النهر على الذاكرة ، هكذا غدا نهري الخاص مكاناً مفقوداً فنشأت أسطوره في قصصي ، إذ خلقت منه شخصية مكانية تستعاد بحس تراجيدي . إن من أراد أن يقرأ قصصي النهرية فانه سوف يكتشف أن قصة الصّرة تتحدث عن رجل يقفّس النهر لذلك يحمل أمه العجوز العمياء ويخطر بها فوق الجسر المشيد حديثاً ، أراد أن يريها كيف إنهم البسوه قبة فأصبح أكثر جمالاً ، وفي قصة غدا في الصدى يُري الأب ولده من خلال أسجة المنع نخلتهم الباقية في البيت القديم ، ثم يأخذه إلى النهر لكي يطهره من درن النسيان ، وفي قصة ليلة صيد ، يذهب عجوزان إلى النهر ويحاولان صيد السمكة الذهبية الموعودة ، ولكنهما لا يحظيان بها . وهي مرادفة رمزياً لمدينة الطفولة والشباب والأيام النظيفة . أما في قصة (طغراء المدينة) وهي آخر قصصي ، فإن المدينة التي أدارت ظهرها للنهر تحضر عبر جسد فتاة ، ظلت تتناسخ في صبايا المدينة منذ العهود الغابرة وحتى اليوم ، وهي تحمل علامة على خديها ، رسمت بقطعة غرينية جافة ، هي من عطايا النهر أيضاً ، وليس ذلك كل شيء ...

يمشي في الشارع ، يقف البقالون والجزارون والمنظفون وسائقو المركبات والمشاة لتحيته ، وقرأت أن أيليا اهرنيرغ الروائي الروسي ، روى بأن أمه أيقظته ذات صباح من النوم لتقول له باكية إن ذلك الشخص الذي كتب قصة (فانكا) قد مات ، وتقصد تشيخوف . وأنا على مدى عمر كامل من التدريس في الصفوف العليا في المدارس الثانوية أو في الجامعة ، أولعت بسؤال أطرحه على الطلبة والطالبات في بداية كل عام دراسي وهو : هل تعرفون هؤلاء : عبد الملك نوري ، محمود جنداري ، سامي مهدي ، أحمد خلف ، خالد علي مصطفى ، سعدي يوسف ، حسب الشيخ جعفر ، مهدي عيسى الصقر ، وأسماء أخرى ، وما من مجيب ، لذلك لم أجرو على القول هل تعرفون أن (دايعكم) كاتب قصة .

أنني أتحدث عن المثلي القياسي الواقعي ، وليس عن المثلي الضمني الذي تحدّر من البور الثقافية التي تحدّرت منها ، وكذلك فأنا لا أقصد النقاد والأكاديميين بمساظرهم وجلجلة مصطلحاتهم .

* * *

قلت إن تكريت حاضنتي وحاضنة قصصي ، ومن أراد أن يطل على سيرتي الذاتية والأدبية ، يتعين عليه أن يضع في حسابه أن تكريت ليست شيئاً من دون نهريها . ولا أقصد دجلة العظيم المرسوم في الخرائط ، والمصعد من أبراج التاريخ أو الموصوف في قصائد الشعراء أو المعرف بجذواه





المرواتي وفن التسريد

د. عمار أحمد

قبل الحديث عن تسريد المرواة، أرى الحديث عن السرد بعامة ضروريا؛ والسبب جلي هو اقتران العتبة الجديدة بوصفها موجها قرانيا خاصا ومنقطعا بمضاف إليه، فهذا المسند (نحويا) نكرة تعرف بمضاف إليه، لا يطابقه في الذاكرة منجز نصي أو صورة. أرى السرد منجزا لغويا ينتظم انتظاما تحدد خصوصية المؤلف بوصفه ذاتا مستقلة تتسم بأسلوب ما، ثم ما يلبث أن يتبناه راو — هو ذات متشكلة من وعي المؤلف الذاتي الخاص ووعي موضوعي، هو ذاك الوعي الجمعي، شكلا ومفاهيم ودلالات؛ ليقدم به حكاية تتشكل على وفق سياقات فنية لتتحول إلى قصة، وأقول قصة؛ لأن هذا المصطلح هو الإطار الأشمل لنصوص وخطابات تتموضع أجناسا عديدة هي المسرحية، والرواية، والقصة القصيرة، و ق. ق. ج، وأصلها كلها الحكاية من حيث هي النشاط السردى الأول للذاكرة الجمعية.

إن هذه الأجناس جميعا ظلت عبر تاريخها متمسكة بدلالة القص الأولى (الإخبار) ونلاحظ أن القص في العربية هو الحديث بأخبار الأولين، والوقائع التاريخية والأحداث الأولى، بأيامها وأعلامها (الآية القرآنية: نحن نقص عليك أحسن القصص) والحال نفسه في الإنجليزية، HISTORY، فحذف الحرفين الأولين يحول المفردة إلى قصة (STORY) وفي كل مراحل هذا الفن كان الفرق بين منجز ومنجز محصورا في التميز، وفي التلاعب بأسماء الشخصيات، وعددها، وطبيعة الأحداث، وظلت بنية الزمن محددا مهما لطبيعة الجنس.

إن اللغة التي كتبت بها الأعمال القصصية كانت حاملا فقط، لأنها ظلت أسيرة الاعتقاد بأن اللغة محكومة بوظيفة نسج العلاقات بين الشخصيات، وما دورها إلا تقديم الأمكنة المنعكسة من الواقع الخارجي، بما يحقق الإيهام بأن الواقع النصي مماثل للواقع المنعكس عنه، فضلا عن أن الأحداث التاريخية الكبيرة، كانت توظف للغرض نفسه، لاستكمال حياة نصية موازية، تستطيع القصة بها تقديم رؤيتها للواقع، محللة تحليلًا نفسيا واجتماعيا، وسياسيا.

لقد تعددت بدايات تلك النصوص، واختلفت طرائق بناء أزمنتها، إلا أنها ظلت تستند إلى الاستهلال، وهذا ما انعكس على كل الأعمال الدرامية التي استندت إليها؛ لأن في الاستهلال تهيئة، تستدرج القارئ العام المتواطئ معها، فهي تكتب له، ونجاحها من رضاه وتواصله، بغض النظر عن مستواه الثقافي؛ بعبارة أخرى كانت الأعمال القصصية، متواطئة مع القارئ الخامل على نحو ما، ولكن الكارثة الأكبر هي عزوف هذا القارئ نفسه عن القراءة كلها، فهي فاشلة في التواصل مع الساعين إلى الاختلاف أصلا، وعافها المتواطئ الذي تستهدفه، وتسعى إليه، فظل حتى السؤال القديم (ماذا تكتب؟) عائنا لغياب فعل القراءة نفسه، وصار غريبا

جدا السؤال الجديد (كيف تكتب؟)

إن الكتابة على نحو عام، صارت تعاني من الغربة بحكم التقدم المواصلاتي الخرافي الذي أدى من ضمن ما أدى إلى هيمنة الصورة هيمنة لا سابق لها على مر تاريخ البشر، فضلا على تسهيل الإعلام بتنوع أسباب النجومية وفضاءاتها، فصارت كرة القدم مثلا محط أنظار الأجيال، ومحج تطلعاتهم؛ لأننا إذا أمنا أن السرد حاضر في تفاصيل الحياة كلها، فسندري أن الجملة التكتيكية التي يؤديها نجوم الكرة البارزون صارت تنافس الكثير من الأبيات الشعرية الفذة، لأن القراءة والسماع تنحيا لحساب المشاهدة، بعد هذا الإيجاز الشديد أقول: أما أن الأوان للسرد بوصفه فعلا عظيما في الحياة، أن يسعى لإيجاد فضاءات وطرائق كتابية تعيد له موقع الصدارة وتعفيه من المقارنة بما حوله من آليات إرسال؟ إن هذا السعي متأث من قناعة هي أن تطور أي فن من فنون الإرسال، ما كان ليلغي الفنون التي سبقتها، والحال منطبق على التطورات كافة، ونأخذ مثلا آليات الانتقال والاتصال، لقد وصلت تقنيات السيارات والطائرات إلى مستويات ما كان ليصل الإنسان إلى تخيلها مهما بلغت مخيلته من الجموح، لكن الدراجة الهوائية ظلت مهمة، وتطورت وسائل الإرسال الإعلامي والفني حتى صرنا نشاهد ما يجري في أي بقعة من التي كانت تسمى المعمورة مشاهدة حية، ولكن الراديو ظل مهما، أسوق هذه الأمثلة لأقول: إن تنوع طرائق الإرسال التي استلزمت تنوعا في طرائق الاستلام (التلقي) تدفع بي إلى البحث عن منطقة أخرى للكتابة السردية، تعيد لها أهميتها وخصوصيتها، وتبقيها في منطقة الكتابة، والسبب هو أن فن الدراما التلفزيونية الآن، وقبله السينما سحبا الأهمية إرسالا وتلقيا من القصص والروايات، ونجحا في أن يستقطبا ملايين المشاهدين في مدة قصيرة، ما كانت الرواية أو القصة لتستطيع استقطاب قراء مماثلين، فالمطبوع مهما بلغ عدد نسخه، لا يتجاوز رقما محدودا، وكلنا نعرف أن عدد القراء في تناقص، متناحيا لحساب عدد المشاهدين، وهذا أمر طبيعي جدا؛ لأن استلام الصورة أسهل، وفي كثير من الأحيان أبلغ، وأكثر فنية بحكم التطور التقني، وأكثر إدهاشا، وإذا انبرى من يقول: ولكن الأساس رواية، وقصة، سأقول ولكنها لم تعد مكففة بذاتها، صارت الرواية، والقصة تحتاج إلى وسيط فني هو فن آخر، والأصح فنون أخرى وعدد كبير من الفنانين، والفنيين، لتستطيع تقديم نفسها، وصار المخرجون والممثلون بصدارة المشتركين شركاء، وأصحاب اليد الطولى في الإيصال، ما أسهم إسهاما كبيرا في سيطرة الخمول والتراخي؛ لأن الصورة _ مع الاعتراف بأهميتها _ معطلة للتخيل، ومع هذا كله وقعت الأعمال الروائية والقصصية تحت طائلة النقصان، لأن تحولها إلى فلم سينمائي أو مسلسل درامي، يستلزم نجاحا جديدا للمحولين منطلقه الأساس تقديم رؤية جديدة يحملها المخرج، وقبله السيناريست، فضلا على

الفريق الفني باختصاصاته كافة.

إنني أرى أن السبب الخفي الذي لم يتطرق له أحد في انتشار الرواية، وبعدها القصة القصيرة، فضلا عن الأسباب الأخرى جميعها، هو عدم اكتفاء المسرحية بوصفها نصا مكتوبا، بنفسها، إن حاجتها لمكان العرض والممثلين.. و.. الخ، دفع بمهارات حكاية أخرى إلى أمام، فكانت الرواية، سلبية الملحمة كما هو معروف، جذيرة باستقطاب الاهتمام، وجاءت أسباب أخرى بحكم حركية الحياة وتقدمها، لتجعل للقصة القصيرة مكانة أخرى.. لقد كانا آنذاك السينما والدراما والمسرحية، ولا سيما بعد مسرحية القص، وتنحي الراوي العليم، وهيمنة الحوار. وهاهو التاريخ الأدبي يعيد نفسه، ولكن على نحو تكنولوجي، اتصالاتي، إعلامي لجعل من القص - رواية وقصة قصيرة - غير مكثف كما قلنا، فصارت الحاجة لاكتفاء الحكيم الفني ضرورة.

من هذه القناعة كان لابد من البحث عن (تسريد) يبقى النص الأدبي الحكائي المكتوب، باكتفائه، وقيمته بوصفه أدبا خالصا. لا يتجرأ المخرج عليه، ولا يتنفس الممثل فيه الصعداء؛ لأنه فضاء عصي على الذوبان في الفنون المرئية والمسموعة. وهذا يتطلب طرائق أداء تتحرف كليا بالبنية الكلية للقص التقليدي، وتجترح أساليب تتأى بال (مُسَرَّد) عن الوقوع في دائرة التشابه، والتماثل مع الأفعال السردية المعروفة. إن المسعى هذا لا يبحث عن التميز، فهذا مسعى مشترك، وهو تحصيل حاصل لكل من يمتلك الاستعداد الفطري للكتابة، ويختارها طريقة وجود، ورسالة حياة، فيعزز حضوره بالثقافة والاطلاع، واختزان التجارب الذاتية والموضوعية. إن هذا المسعى يطرق أبواب التفرّد، ليفتح الفضاء على اتساعه أما الكتابة السردية القادمة التي ستعيد للحكي الفني استقلاليته، ليعود خارج متناول الخاملين.

* * *

إن فعل التسريد لا يرى في المخزون الذاكراتي وإعمال المخيلة فيه، متكأ نهائيا، ولا يعنى بإعادة رصف العلاقات بما يمليه البناء الحكائي المتسق مع المألوف عند المتلقين، فالعملية في فعل التسريد عكس ما يجري في فعل السرد العام، لأن متكأها الأول سيكون المخيلة، التي تنتزع من الذاكرة ما تشاء لتنتقله إلى الفضاء الجديد، حتى أنه يبدو منقطعاً عن تاريخه، وهذا بالتأكيد يتطلب كلاما يعنى عناية فائقة بالاغتراب عن اللغة، كلاما يجنح صوب اكتفائه، وهذا يعني أول ما يعني الابتعاد عن جهوزية الصياغة، والنأي التام عن التطابق مع الواقع الخارجي، ففي التسريد لا أثر للمرأة العاكسة، ولا حاجة للمرأة.

* * *

لقد بثُّ مقتنعا تماما بضرورة أن ينصب التسريد المرواتي على الانتقال بالتافه، والهامشي إلى المتن، ليخلق منهما مادة تنهض بالموضوعات، وهكذا تكون العملية معكوسة مرة أخرى

والمشاهدات اليومية إلى محط اهتمام بالاشتغال الفني الذي تؤازره ثقافة أكاديمية وعامة ، وتنوع اهتمامات، وتفكير دائم بكيفية الكتابة طبعاً، والمهارة والبراعة، تكمنان - لتحقيق هذه الخصوصية - بمنح ما سبق طاقة، تصل به إلى أن يكون بديلاً جديراً بطرح أزمة إنسانية، أو أزمت، على وفق تشكل يهيمش المتن الحكائي لحساب المبنى، ويفتح الكلام لتدفق التسريد على مستوى واحد، ابتداءً بالجملة الأولى وانتهاءً بالآخيرة، لا أن يكون منبثاً، وطارئاً، يعود بعده الراوي إلى سياقاته الإخبارية، واهتمامه بالنسج الدرامي الذي يصل بالرسالة (الرواية) أو (القصة القصيرة) إلى نهاياتها المفتوحة أو المغلقة. وجدير بي أن أذكر هنا أن هناك أعمالاً سردية، سعت للنأي بلغتها عن لغة القص التقليدية، ولكن شغلها الشعري اقتصر على الانحراف بالوصف، تلك التقنية السردية الموازية للحوار، وعلى إعطاء الراوي حرية الانطلاق بالتعبير بلغة إنشائية تغلب عليها التشبيهات والمجازات، ولم نعدهما في الحوارين الخارجي والداخلي، مع أنهما كانا في وظيفتهما الوصفية أيضاً، ولكن ذلك كله ظل في مدار معمار الرواية أو القصة القصيرة، إذ إن المتن الحكائي واضح، ومجمل العلاقات البنائية متمظهرة على وفق سياق التطور الدرامي، وغادة السمان وأحلام مستغامي (كوابيس بروت) و(فوضى الحواس) أمثولتان، ولا أريد أن يفهم من كلامي أي انتقص من قدرتيهما العظيمتين في منجزيهما السرديين..

لقد صار الهدف الكبير إيجاد فضاءات كلامية تخرج بقوة على القائم والمنجز، فلا قداسة لجنس أدبي، والركون لسلطوته بوصفه تابو منيعاً لا تجاوز لحدوده، نوع من التضامن مع الكل بحكم الخنوع لفكرة القطيع، وإيماناً على نحو ما بمقولة (حشر مع الناس عيذ؟) فالذين ابتكروا الأجناس بشر، ولكن القبول الذي حظيت به هذه الأجناس، والتقدم الذي رسخها، جعلاً التمرد عليها والرغبة بتجاوز سطوتها بنظر الكثيرين كفراً أدبياً، وضرباً من الجنون، أو رغبة باللعب للعب فحسب. لقد صار وجوب اقتحام هذا التابو** الذي حول المثلث إلى مربع!! سلوكاً أدبياً ساعياً إلى الحرية تمليه طبيعة الانفتاح الذي أملتته الحياة الحديثة، والثورة والحال هذه استجابة، وهكذا تشترك الاستجابة ثانياً مع الاجترار أولاً، لتستكمل مشهد المقامرة الكتابية الواعية، بعد أن كانت الرغبة الأولى الفطرية النابعة من طبيعة التكوين النفسي والاجتماعي رغبة ملحة في المغادرة، فكل الأسرى يسكنون في أقفاص، إلا نحن .. أسرى تسكننا الأقفاص !!

فالدور الآن للنشاط الرائي، الذي يسعى للارتقاء بالمهمل إلى منطقة الاهتمام، إن النشاط الحقيقي هو تحويل المألوف إلى مثير لجاذبية تلقي المقروء، ولا قيمة للاهتمام بالعظيم؛ لأنه مكتف بعظمته، ومتجل واللغة خائنة والحال هذه مهما بلغت من الأمانة، بعبارة أخرى إذا كان السرد كينونة حاضرة بالقوة، بحكم الهيمنة المتأتية من القدم، والتجذر في التاريخ الحكائي الطويل، فإن التسريد حضور بالفعل، إنه النشاط الشخصي، للحكاة الذي يجب أن يتجاوز نشاط الحاكي (الراوي) الذي تجاوز بدوره الحكواتي، فإذا كان الحاكي (الراوي) تجاوز الحكواتي بانتقال الحكاية إلى القصة، فإن الحكاء (المرواتي) عليه أن يتجاوز الحاكي (الراوي) إلى فضاء المرواة* يتجاوزه بمهمة أولى هي توتير المنتزعات، ونقلها إلى تلك المنطقة التي تمنحها خصيصاً من خصيصات الشعر، وتجريداً يقترب حد التماهي مع الموسيقى.

إن تذويب السرد بالشعري ليس منحى جديداً بحد ذاته، فهو ظاهرة وصل بها أدونيس إلى مراتب عالية، وذهب بها محمد الماغوط (البدوي الأحمر)، إلى ما النثر يشبهه، واتفاقنا معه، أو اختلافنا ليس مقامه الآن، وكان لمحمود درويش خصوصية تشير لتفرده بها، وأنا أرى أن (لماذا تركت الحصان وحيداً) يمثل أقصى ذروة صهر السرد (السيرداتي) في الشعري، ولم يكن (أثر الفراشة) بأقل شأنًا في هذا الصدد، لأن الفضاء الكرافيكي عزز شكل المسرود هذا، وخرج درويش بأكثر نصوص (أثر الفراشة) -عن قصد- من تفعيلاته التلقائية، وصرنا نقرأ في أكثر صفحاته ما يبدو للوهلة الأولى مقالاً نثرياً يذكرنا بـ (يوميات الحزن) العادي من دون أن يكرره طبعاً، فضلاً على الإضافات الفنية النوعية عليه.

إنني أعي تماماً الفرق الشاسع بين توظيف العناصر القصصية في الشعر، وتوظيف السرد، والكلام هنا يطول كثيراً، فتوظيف العناصر قديم قدم الشعر العربي؛ لأننا نراه دون جهد، أو إمعان نظر منذ امرئ القيس إلى اليوم، ولكن توظيف السرد بعد جمالي حديث أملتته التتظيرات العلمية الدقيقة الحديثة، والدراسات المعمقة. لقد صارت مهمة المرواة معكوسة من حيث تذويب الشعري بالسرد، ونقلهما بفعل التسريد إلى كلام يشير إليها بوصفها فضاء حكاياً مسرّداً، لم يعد الإخبار فيها الهدف الأكبر، ولم تعد المعالجات النفسية والاجتماعية، والسياسية، موضوعاته المهيمنة؛ لأن الهيمنة الأولى صارت للاشتغال الشخصي على الشخصي من الأحداث والمواقف والتاريخ، وكيفية الانتقال بها إلى أن تكون موضوعاً من الموضوعات الكبرى البديلة، فصار الاستبدال واجباً؛ لأن كل شخص منا صار تاريخاً يجب الاهتمام به، وإضافة - شكلاً ونوعاً - للمعاناة البشرية، لا تقل ضراوة عن المعاناة الإنسانية التي عني بها الأدب العالمي على مر العصور. فالقيمة الحقيقية للإبداع تكمن بكيفية تحويل التأفة من المواقف، والذكرات



ماتبقى من الحزن

جمال نوري

إذا كان فن القصة القصيرة أحد أهم وأخطر الفنون السردية المعروفة في مجال الإبداع السردى وهو يعد أيضاً أول نوع سردي فني معروف فان الرواية تعد فناً حديثاً قياساً بالقصة رغم تداولها وانتشارها الذي استحوذ بالنتيجة على اهتمام النقاد وانصرفهم الى هذا اللون السردى الحديث متناسين أهمية القصة القصيرة وكتابها الذين رابطوا وراهنوا على هذا الجنس الادبي المتقدم بتقاناته واساليبه وكشوفاته ولكن النقد انصرف بعيداً عدا بعض المقترحات النقدية التي شملت القصة باهتمامها وقراءتها وتحليلها ، لقد بقيت على طول رحلتى التي تجاوزت الثلاث عقود مخلصاً لفن القصة القصيرة ولم اغامر في خوض معترك الرواية لا لشيء الا لشعوري بأننى لن استطيع ان اقدم او اضيف شيئاً جديداً الى الخطاب الروائى وآثرت لذلك المكوث في مساحة البوح التي لا تتعدى افق القصة القصيرة التي وجدت في رحابها افاقاً واسعة استطعت من خلالها ان اصور واستقرأ ، وانقب ، وابحث ، واتمثل ، واستشرف واحرض واتحدى ، واناور ، وان اتعامل مع الواقعة القصصية بكل ملابساتها وتشفيراتها متسلحاً بالاساليب الجديدة والتقانات الفنية التي ترتقي بهذا الفن وتوصله الى مراتب الابداع وتستحوذ بالنتيجة على اهتمام المتلقي في آليات التعامل مع الشكل والمضمون لقد وصف الناقد الدكتور محمد صابر عبيد اهتماماتي وعوالمى التي ادور في فلكها قائلاً ((تمتاز قصص جمال نوري بأهتمامها النوعي بالتفاصيل وحساسية الحياة اليومية عبر الاحتفاء بعناصر القصة التقليدية المعروفة بمسارها القائم على حضور العناصر وفي مقدمتها الحكاية ، اذ تستأثر قصصه كثيراً بعنصر الحكاية التي تعد لدى الكثير من القصاصين زينة القصة وجوهرتها فعلى الرغم من كل اساليب التحديث والتجديد التي حظيت بها القصة القصيرة في السنوات الاخيرة الا ان الحكاية ظلت عنصراً مغرباً وفعالاً لتحقيق اكبر قدر من التداولية لفن القصة في مجتمع التلقي))

انشغلت بها منذ بداية التسعينات حيث يرى النقاد بأنها – اي القصة قصيرة جدا هي اخر مصطلح في شبكة مصطلحات القصة وقد اخذ اشكالا كثيرة متنوعة على صعيد التسمية الاصطلاحية في القصة الومضة / اقصوصة/ القصة اللقطة وغيرها وقد اشتغلت على شعرية المفارقة واعتبرتها احدى الوسائل المهمة التي تلفت وتحرض المتلقي واحد ابرز المظاهر التشكيلية التي دأبت على تطويرها في قصصي اذ يشعر القارئ بأن كل قصة تنهض في تشكيل بنائها وفنائها السردية على بناء سخرية المفارقة وبالتالي ألقت نظرة المتلقي الى المحتوى الرمزي والسميائي للعلاقات المؤسسة لشكل المفارقة ومحتواها الدلالي ولم اترك الشخصية القصصية حيث أضاءت جوانبها عبر تفعيل حركتها داخليا وخارجيا .

.. انما يهمني هو التركيز على الحس الداخلي العميق للشخصيات بقدر محسوب ودقيق من اجل اظهار قوة العاطفة وتفعيل هذه القوة في السبيل الى تسليط الضوء القرائي على فرصة احساس فريدة عند الشخصية يمكنها اذا ما قرئت جيدا ان تجيب على سؤال القصة وتضيء لحظة تنويرها والتقاط حساسيتها .

لقد استقدت كثيرا من تقانة الكاميرا بأشكالها ومظاهرها المتعددة اذ احاول ان اشعر المتلقي بأن الحساسية السينمائية للمشاهد القصصية في اغلب القصص تخضع لسلطة كاميرا دائمة التصوير والبحث .

اشتغلت في العديد من القصص على الاستفادة من الموروث الحكائي الشفاهي القديم وكذلك من الموروث الحضاري وتمثل ذلك في قصص (كواتم دوك) و(نزهة ايتانا الاخيرة) و (الوقائع المتخيلة لمصرع امرئ القيس) وكل ذلك لغنى وثراء هذا الارث المهم بما يتميز به من خصوصية وتفرد فضلا على اختبائي خلف تلك الرموز التي استشرفتها لكي اصل الى القارئ بروية جديدة تربط بين الماضي والحاضر بمتغيراته وتحولاته وكارثيته ، عبر قراءة متوثبة لفهم الابعاد الجمالية التي تقصيتها في حكايات وقصص ووقائع حصلت في الماضي البعيد وربط ذلك بما يحصل لنا ويحيط بنا من كوارث وحروب وخيبات . لقد تناول النقاد والكتاب الكثير من الجوانب الفنية والفكرية في قصصي القصيرة فضلا على صدور كتاب تحت اشراف الناقد الدكتور محمد صابر عبيد وهو يضم اكثر من ثلاثة عشر بحثا ودراسة عن تجربتي القصصية وهي تشكل اضاءة مهمة للمتابعين والمهتمين بهذا الفن السردية الجميل .

لقد كانت مجموعتي القصصية الاولى (الجدران) والتي صدرت عن دار الارشاد للطباعة في بغداد عام ١٩٨٥ وبالاشتراك مع القاصة لمياء اللوسي تمثل البدايات التي تأثرت بها بمد القصة الستينية التجريبية التي انفتحت على معطيات الخطاب الوجودي وبقية الابدولوجيات التي حركت الركود وفعلت دور القصة التي انفتحت على افاق فنية جديدة على يد التكرلي وعبد الملك نوري وكانت الفترة بكل ملاساتها وتغيراتها كفيلة بتوفير فرص جديدة لحراك ثقافي متجدد ينشد الوصول الى خطاب قصصي متطور يتفاعل ويتداخل ويتلاقح مع كل المعطيات التي ساهمت بشكل أو بآخر في ترسيخ منطلقات فنية تميزت بها القصة وانفردت في مرحلة الستينات وما بعدها اقول كان لهذا المد اثره الفاعل على جيل السبعينات وكذلك جيلنا الثمانيني الذي فتح عيونه على حرب ضروس احرقت الاخضر واليابس وتركت بصماتها وجراحها على نصوصنا التي رصدت ونقبت في المتغيرات والافرازات التي خلفتها تلك الحروب المتواترة على شخصية الانسان العراقي وبنية العائلة العراقية وهي تواجه التحديات في صراعها مع الحياة والحرب والموت .

اعترف ان البدايات ، لا بد ان تتطوي على العديد من المثالب ومواطن الضعف الا ان التجربة المقترنة بوسائل تطوير الوعي وتأهيل الموهبة بالشكل الذي يتسع لاحتواء الواقع بمخيلة مبدعة ورؤيا مفتوحة تنشد الوصول الى نص قصصي يستلهم ويستقرئ او يبحث عن تقانات فنية جديدة تسمو الى الاشتغال على مستويات سردية متقدمة هو الهاجس الذي يشغلني قاصا على مر الوقت وانا اكرس وقتي لاصدار مجموعتي الثانية (ظلال نائية) عام ١٩٩٦ التي تناولت موضوعة الحرب واقعا كارثيا ترك ندوبه وجراحه النازفة في شخصياتي التي تعاملت مع الحياة والحرب بسمو انساني شفيف رغم الخسائر التي لحقت بها وبحيواتها المتواصلة مع وتيرة الحياة المرتبكة ابان الحروب ... لقد قتلت الحرب في ذواتنا الرغبة الحقيقية في مواصلة الحياة المفعمة بالحب والنبض الانساني المرهف ...

لقد كان معظم ابطالي خاسرين وهم يفقدون دفاعاتهم الواحدة تلو الاخرى ازاء خسائرهم المتعددة في واقع اشكالي لا يبشر ببصيص امل يفضي الى الخلاص ، واذا ما تناولت في قصصي مختلف الشخصيات التي تعيش ازمتها ولحظاتها الحرجة في موقف حياتي خاص فانني اتقصى البواعث السايكولوجية والمؤثرات النفسية المحيطة وتأثيرها على حركة الشخص وتعاطيه مع الحدث عبر تفعيل الحس الواقعي المستمد من تجربة الواقع المزدهم بالتجارب الصعبة .. بعد ذلك اصدت مجموعتين قصصيتين هما (افق اخر) عام ٢٠٠١ و (غورنيكا عراقية) في ٢٠١٠ كرستهما لكتابة القصة القصيرة جدا والتي



شيء يلتبس بالسيرة

د. عمار المسعودي

لم أكن غيرَ عائدٍ من رحلة غامضة اسمها "الغرق" لاعتقادٍ بالتمائم منح أمي سِنَّةً من نومٍ ، لأدبٍ بقدمين حافيتين من الخبرة صوب نهر "الصلامية" المتدفق كقلبٍ عاشقٍ ، ليأخذني في رحلة هيام أفلتتني من فمين (كوزين) كانا يفغران فاهُهما ، باتجاه جسدي المجدوب بسرعة مجرى النهر لأمرٍ بأعجوبةٍ غرام وحكايات هوى ، حتى وجدتني بعد موت وإسعافات ومفاوضات للدفن ، ملفوفاً بحضن أمي الدافئ لتطلقني قبل الغروب اخضر وحييا.

من هنا تشكل قلقي وابتدأ خوفي وتوجسي ، حتى صار كل ذلك مخزوناً للشعر تمثلته فيما بعد "في نص خارج الذهاب" .

منذ مئة اسرافيل

لم أحفظ عن الموت

غير حكاية

رواها من غش

بطون الصحراء

بغيمة .

وبعد كل الذي لا تقدر الصفة على احتوائه من خبرات الطفولة ومقاعد الدراسة ، وعناصر القرية التي لاتحدد ، وصدمات المدينة ، يبدأ تفاعل الخبرات ، فمنها ما يصمد ومنها ما يذوب ؛ لتتشكل تجارب الشعرية وهي تغوص في أعماق الذاكرة ؛ لتبحث لها عن تجسيمات حسية أو معنوية لظواهر يواجهها الشاعر في رحلة وجوده فمثلا لم أواجه ظاهرة الحرب كما يواجهها (الايولوجي) المعبأ حد العظم بفكرة واحدة عن الوجود بل عالجتها بمجسات صوفية تترفع على بيانات الحروب وضميرها المؤجل :

نظرة نظرة

يراوح المشهد بين الطلقة والثمرة

بين مرارة الريق

وتقشير تينة على

ساقية

أو أعالج الحرب بطريقة ذهنية تجريدية :

المستقيم فكرة تمر مسرعة

تتقاطع مع الصيف

تتقاطع مع الشتاء

تتقاطع مع فصول أخرى لا تعرفها

لا توصل الجند بالقافلة

أو حين أقدم إدانة للحرب وماتجره على الإنسانية من ويل

ودمار متلبسة بكائناتي الرمزية التي تشي بما تنشره من

غلاطات الموت والسكون :

الذي صوب الطلقة صوب الطلقة صوب ثمرة

سيجني يوما بارود تكونها

المياه التي استخدمت في الحرب

لم تثبت بعد أجنحتها !!

هو ذا موقفي من العالم وظواهره التي مازلتُ ابتعد فيها عن

معالجات الشأن اليومي و إدخاله في النسيج الشعري من دون

معالجات جمالية يستجلبها المجاز وتكسير المعارف والخبرات

إذ لا يمكن للغة أن تتحول صوب الجمالي مالم تحطم أغلال

تلقبها الجمعي لتتطلق حية وجديدة تحمل بصمات مبدعها ولكن

لا بد أن يكون التجاوز بحدود العلاقات إذ لا أميل إلى التحرير

المطلق الذي يعم التجربة بالغموض والضبابية إذ لا بد من

علاقة بين المشبه والمشبّه به والمستعار له حتى لا تدخل اللغة

في حيز اللغو :

أراه عودا منكسرا

الربيع الذي يأبى دنوا من ارضي

ارضي المشقة

ارضي المستوية

ارضي المنحنية

دائما أذكر حماسة رمت تخومها

على الشباك وفرت فرحة

سأرمي تخومي وأفر

اخرج من أول نشوة يقترحها جناحي

أو أجدني أقول في قصيدة " بيضاء لسوادي " !

هذا العمر نحيل

كخيوط حائك بخيل

وأنا ألف به ...ألف به

ارسم لمرحي طفلا يعدو في المرج

هذه مشاهداتي ومعارفي وخبراتي عن الطفولة وعن الحرب

والحصار قدمتها بطريقة الشعري الخالدة وليس المنشور الزائل

فرسالة الأدب خالدة تقف شاهدا منحوتا من حجر كريم تختصر

التجارب بها لتقف شاهدا على ثقافات الشعوب ثم أني في

مرحلة أخرى أبعد من تلك بقليل حاولت التخفف من لغة اليأس

و الإحباط كما يقول الشاعر – جمال جاسم أمين – لأتوجه إلى

الأثيري من الأشياء من المتحقق والزائل الحاضر و الغائب
المحسوس و المعنوي لألف بهذا الجدل معظم تجاربي اللاحقة
حتى أجدني اقترب من معنى الصوفية التي أسماها الشاعر
صلاح السيلاوي ب (صوفية الخضرة) وهي فكرة الدفاع
عن الذات بموجودات خضراء لا تفقد رونقها ولا بهاءها مع
ما يصاحبها من الاهتمام بالهامش وعده متنا متسيدا كما في
قصيدة :

"أحبائي الذين لا رأي لهم" :

في الحقول تقطر أياديهم أشجارا

في الحزن تصيح أيامهم ألما

أحبائي الذين لا رأي لهم

ويتضح هذا المنحى أكثر في قصيدة " تنفر من الظلمة " التي

كانت تعبر رمزا عن ظلامية النظام البائد ولا محدودية مآهاته

:

كنت في البعد قد أوقفت علامتي

فلا الوصل كان متما

ولا العلامة كانت موصلة

أو يتضح هذا الألاستقرار و اللاتشبي الذي وسم بميسمه أجيالا

متلاحقة كما في قصيدة " لا تشبه أي شيء " وهي ترسم بألوان

واضحة تجارب تشي بكل ذلك :

باردة يدي

وهي تمارس التقاط الدوائر

تلك التي لا تشبه رمانة

بل ربما لا تشبه أي شيء

كذلك تتضح تلك المسارات الكاشفة للضياع و الألائتاء في

إحدى قصائدي التي تعبر بصدق رؤيوي عما وصل إليه

الإنسان العراقي من سحق وموت جرّاء الحروب والحصار

المادي والمعنوي :

خضرة هذا الأفق أو نثر كلام النساء كلام

وأنا بلا عذر أغلق أبوابي وافتحها

رجل يحتطب العصر

وامرأة تنشر كالسر غسيلها وأنا بينهما :

أقول لأمرأتي انفري ما بين يدي

انفري إلى نورك من ظلمتي

انفري من لاجهتي

ولو انتقلت إلى مسار آخر وهو ليس ببعيد عن مساراتي الأولى

لوجدتني قد تخلصت بعض التخلص من لغتي الحادة المعبأة

بالهم الوطني المرمز بالأشجار والخضرة وعناصر الحرب

التي تشي باندحار الإنسان وسحقه حتى وجدتني قد صرت

أكثر صفاء وتوحدا مع الطبيعة كوني ملتصقا حد الفناء بعناصر

الخضرة التي انتشر بها يوميا من كؤوس قراي المترعة بالأمل

والخضرة هذه التجارب التي منها بدأت باستعادة ذكريات

مواسم الزرع أو استعيد أبي وهو يحمل "مسحاته" اللامعة مثل



ملأ قبة ثوبه ثمرًا غابرا
ثم راح يمسح بإحدى كُمَيْهِ
الواحدة منه ليصبح
على أمراء الفراغ
من الفقراء يمنحهم
رضاه وثماره
هكذا يعمل الشعري حين يتفاعل مع اليومي والكوني
الحربي والسلمي البربري والمدني لينتج سمفونيته الخالدة .

شمس انتصار !
في بستان منسي
دفن أبي حكايته
أخفاها بألف نحلة
يعرف أبي يعرف
متى يوقف الماء عن زهر الرمان
ومتى يطلق عليه أسماءه وألوانه
أو أراني استعيد مشاهد أبي وهو يعبئ في جوف "دشداشته
"أثمرا يدور بها على الجيران يمنحها لهم بنية راهب ومحبة
ولهان:



حول مصطلح اللغة السينمائية



قيس الزبيدي

أشار الناقد عدنان مدانات في الفصل الثالث "إكلاشيتهات المصطلح النقدي المضللة" من كتابه "أزمة السينما العربية" بأن صدور كتاب مارسيل مارتين "اللغة السينمائية" - قبل أكثر من نصف قرن - قاد إلى استخدام مصطلح لغة السينما وانتشاره، ويعترف الناقد نفسه، بوقوعه في استخدام هذا المصطلح المضلل، ومن ثم تراجعته عن استعماله، واستخدم بدله، بعدئذ، وسائل التعبير السينمائية، رغم أن النقاد العرب، ما زالوا يستخدمونه حتى اليوم، دونما أي شعور بالهرج. فنحن نرى مثلاً ناقداً بارزاً كعلي أبي شادي، الذي عنوان كتابه "الفيلم السينمائي" والذي سبق وصدر في طبعته الأولى عن الثقافة الجماهيرية في العام ١٩٨٩، لكنه حينما أعاد إصداره عن مكتبة الاسرة في العام ١٩٩٦ أعاد إصداره في دمشق في سلسلة الفن السابع ١١٤ في العام ٢٠٠٦ - غير عنوانه إلى "لغة السينما"، التي يعرفها: حرفة الفنان السينمائي و"ووسيلته لتحقيق رؤيته وتوضيح موقفه بشأنها، شأن اللغة التي يستخدمها الكاتب وفق القواعد والأساليب البلاغية والنحوية". كما إن مخرجاً كبيراً كصلاح أبو سيف أكد، في فترة قريبة، أثناء ما كان يشرح لطلاب المونتاج والإخراج في السنة الثالثة في أكاديمية الفنون بالقاهرة، "علينا فهم السينما كلغة ذات إبداعية واضحة ومحددة، شأنها في ذلك شأن جميع اللغات الحية كاللغة العربية وما تتضمنه من قواعد للنحو والصرف وكلما اتقنا قواعد اللغة كلما استطعنا التعبير عن مرادنا بأبسط وأدق الألفاظ بحيث يفهم حديثنا كل من يستمع إليه. ونتيجة لذلك يرى إن اللغة السينمائية تتألف إبداعيتها من ثمانية حروف: خمسة منها تخص الصورة وثلاثة تخص الصوت. ويسمى أبو

سيف لطلابه هذه الحروف الخمسة كالتالي: الديكور والممثل والاكسسوار الثابت والمتحرك والاضاءة!"

مقدمة نظرية أولى للنقاش؟

منذ بداية تاريخ السينما تمت مقارنة السينما باللغة الطبيعية وتبع ذلك الاعتقاد بأنها لغة تمتلك قواعدها ومونتاجها ونحوها. واستمر عدم الوضوح في عدد من تلك المفاهيم في إطار نظرية السينما، خصوصاً وأن نظرية الفيلم الكلاسيكية، لم تمتلك إلا معرفة قليلة بعلم اللغة، كانت بالكاد تؤهلها، بشكل كاف، في عقد مقارنة سليمة بين مفاهيم هذا العلم وتطبيقها في مجال نظرية السينما.

لنعد إلى تاريخ نظرية السينما وإلى الدراسات اللغوية والسميائية، التي توصلت إلى تحديد وتعريف دقيقين لمفهوم اللغة، بحيث لم يعد من المجدي تطبيق خصائصها ومواصفاتها على ما كان النقد يسميه اللغة السينمائية، والذي تمت مقارنته، منذ بداية تاريخ السينما، باللغة الطبيعية. لقد ساد الاعتقاد بأنها لغة تمتلك قواعدها ونحوها وصرفها. وسبق لبودفكين أن عرف تشابه مفردات السينما بمفردات اللغة الطبيعية كالتالي: "إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة ومجموعة اللقطات تمثل الجملة والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات". إيزنشتين، أيضاً لجأ بدوره، إلى اللغة، وإلى اللغة اليابانية، بصورة خاصة، لشبه كتابتها بالرسوم الهيروغليفية وانصرفت جهوده في فيلم "أكتوبر"، إلى اكتشاف الكيفية التي يتمكن بها المونتاج من تحويل صور المواضيع الحسية إلى لغة المفاهيم المجردة. ونتيجة لذلك يرى ميتري أن محاولة إيزنشتين في صنع فيلم عن "رأس المال"، وهي محاولة لم تر النور، لو تحققت، لكان مصيرها الفشل.

ليس هناك من يعارض اعتبار الصور السينمائية مثل الكلمات، طبيعتها، كعلامات، التعريف بشيء ما عبر استبداله بشيء آخر، أو بتعبير أفضل، إحلال شيء آخر بدله. ولا شك إن العلامات السينمائية تظهر بنية نظرية لبنية لغة الكلام، كما أن استعمالها يخفي نظاماً شبيهاً بنظام لغة الكلام، ويظهر بنية نظرية لبنية لغة الكلام. "وإذا ما اردت السينما أن تكون لغة أصلية فعلياً أن نتنازل عن أن تكون بمنزلة كاريكاتير اللغة الطبيعية".

حدث في منتصف سنوات الستينيات تحول كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنوية والسميائية (سيمولوجي) أو علم نظام العلامات. وقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية وجمالية السينما عبر عقد الصلة بين أصول وقواعد لغة الكلام وأصول وقواعد لغة السينما. وقد عرفت

السميائية اللغة والفيلم باعتبارهما ينتميان، من جهة، إلى نظم الاتصال، ويختلفان، من جهة أخرى، في أن اللغة، أية لغة، تمتلك نظام لغة، أما الفيلم، الذي تجمع مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة، فليس له نظام لغة. ولعل هذه المقارنة توضح ما عناه كريستيان ميتز، حينما اعتبر الفيلم لسانا بدون لغة، أو حينما عقب على ذلك امبيرتو ايكو، وعد الفيلم بمنزلة كلام لا يستند على لغة.

عرف ابن جني اللغة بأنها مجموعة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم". كما اعتبرها الأمدي "اختلاف تركيبات المقاطع الصوتية" التي تقضي إلى دلالات كلامية وعبارات لغوية. والثابت أن لكل لغة وحدات صوتية تتيح لها تركيب الوحدات الدالة التي تنفرد بها، وإذا ما تجاوزنا التعاريف العديدة للغة، التي حاول كل منها وفي أوقات مختلفة أن يقترب من قانون اللغة الأساس، فسنجد أن أندريه مارتينييه، وهو يقارن بين الكلام البشري وبين غيره من ألوان التخاطب، استطاع أن يبين أن الكلام البشري قادر وحده على "التمفصل المزدوج" وأكتشف أن مبدأ التمثيل المزدوج هو القانون الأساس من قوانين اللغة الطبيعية.

يتربك التمثيل المزدوج من تمفصلين: المورفيمات، وحدة التمثيل الأول، وهي وحدات صوتية صغرى دالة، تتألف بدورها من وحدات أصغر منها غير دالة وهي الفونيمات، وحدة التمثيل الثاني، وهي وحدات صوتية تمييزية. يعبر عنها في الكتابة بالحروف الأبجدية يمكن بواسطتها تركيب الوحدات الصوتية الدالة: الكلمات المعجمية، التي تنفرد بها كل لغة. ومع أن عدد الفونيمات محدود، إلا أنه ينتج عدداً غير محدود من المورفيمات، تساعد على التمييز بين المعاني. وإن ما ينتج عن تعريف الفونيم بوصفه قيمة تمييزية في المقام الأول، هو أن الفونيمات لا تتجزأ وظيفتها بفضل تفردا الصوتي وإنما بفضل تقابلها التبادلي ضمن نظام معين. والشيء المهم، الذي يتعلق، بقدر ما بالفونيمات، هو الاختلافات، التي تساعد على التمييز بين الكلمات. وهذه هي القيمة اللغوية الوحيدة للفونيمات. فتلك الاختلافات هي بالضبط، نقطة الانطلاق لأي بحث في الفونيمات. وأكد دي سوسور نفسه اعتماد اللغة على الاختلافات، ورأى أن ليس في اللسان سوى فروقات، من هنا يأتي اكتشاف مارتينييه الحاسم للتمفصل المزدوج ويتيح تعريف اللغة، إذ لا يمكن اعتبار أية وسيلة اتصال أخرى، لا تمتلك هذا القانون الأساس، الذي يصوغ نظام اللغة بمنزلة اللغة. من هنا أيضاً يأتي، مثلاً، تأكيد موان على إن "التمفصل المزدوج هو ما يميز اللسان البشري وما هو لغوي خالص في تعابير الإنسان معاً، وهو مشترك بين اللغات كافة. وخارج التمثيل المزدوج لا توجد لغة قط، ولا يوجد شيء يتعلق بعلم اللغة". كان السؤال، الذي يساق، منذ البداية، ويقارن السينما باللغة الطبيعية هو: كيف نجعل مادة التعبير في السينما ذات دلالة،



كيرا ساوا اثناء لقطة من احد افلامه

وكيف نجعل الصور تحمل الدلالات؟

هناك عدد من مشاكل مركزية في نظرية السينما، لا يمكن حلها دون الرجوع إلى نظرية علم اللغة وطريقتها. وثمة أوجه ثلاثة متداخلة فيما بينها: تاريخ النظرية، ونقد النظرية الكلاسيكية في تحليل لغة الفيلم وسيميائية الفيلم، ومشروع نظرية الفيلم الجديدة، وهذه العلاقة المترابطة، لا يمكن كشفها دون استطلاع قصير للمفهوم النقدي لتاريخ النظرية.

تحدث كريستيان ميتز عن مراحل ثلاث لتاريخ النظرية، جرى فيها تسليط الضوء على الفيلم، وتأسس، نتيجة لذلك، ما سُمي نظرية الفيلم أو نظرية السينما، ويعني الشيء ذاته، وتمت فيها معرفة ما هو فيلمي أو ما هو سينماتوغرافي. وكانت تلك الأبحاث الانتقائية والتركيبية متألفة، في بعض الأحيان، رغم إنها لم تستعمل منهجاً معرفياً بعينه، بشكل كامل، بل استعملت مناهج عديدة. وفي مرحلة ثالثة، كانت متوقعة، كان على كل منهج من هذه المناهج، وهو يرتبط بغيره ويتداخل، أن تختفي أشكاله الحاضرة، وأن يتخلص تركيب نظرية السينما، فعلاً، من انتقائياته ويراجع مدى صحة تقديراته المختلفة ومعرفة مستواها التجريدي الخاص. ويبدو إننا في الوقت الحاضر، نجد أنفسنا في المرحلة الثانية، التي هي "مصح شفاء" لا مفر منه، وعلينا أن نتعرف على تعددية المناهج الضرورية. إن سيكولوجية الفيلم وسيميائيته لم تكن موجودة في الماضي، وربما لن توجد في المستقبل، لكن علينا اليوم أن نرعاها، لأن الوصول إلى خلاصة حقيقية، لن يتحقق بالإملاء، إنما يتحقق،

في النهاية، عن طريق الأبحاث الوفيرة".

كان الهولندي جان ماري بيترس من أوائل السيميائيين الذين بحثوا في هذه الإشكالية. وتقف دراسته الأولى التأسيسية "بنية اللغة السينمائية" التي نشرت عام ١٩٦١ على رأس قائمة البحوث الجديدة المهمة. ويبدأ بيترس بحثه بالسؤال التالي: "ماذا نريد أن نفهم من كلمة "لغة"؟ وإذا ما كنا نرى في لغة الكلام الظاهرة اللغوية الوحيدة. فعندها ستكون كل مناقشة حول طبيعة لغة السينما بدون أي معنى. أما إذا سلمنا بوجود لغات أخرى إلى جانب لغة الكلام، وانطلقنا من مفهوم لغة عام جداً، فعندها يمكننا أيضاً أن نفكر بلغة للسينما. وإذا ما توصلنا، بناء على ذلك، إلى الاستنتاج القائل بأن استعمال تعبير لغة سينمائية تم تفسيره، فنكون، بذلك، توصلنا بالتأكيد إلى نتيجة ناقصة. تتوقف الدراسات المقارنة الحديثة عند هذه المسألة طويلاً، وتتوصل إلى نتيجة: إن اللقطة لا تشابه الكلمة والمشهد لا يشابه الجملة، لأن الفيلم أصلاً لا يمتلك، مثل اللغة، نظاماً خاصاً، يجعل منه لغة. فالكلمات هي رموز اصطلاحية ينوب فيها الدال عن المدلول على أساس المواضعة، أما الصور فهي علامات أيقونية، تقوم نفسها على أساس مشابهة ما تدل عليه. وكما تملك الكلمة علاقة غير مباشرة بما تدل عليه، تملك الصورة علاقة أيقونية مباشرة بما تدل عليه وتصوره: أي إن الكلمة، وحدة لغوية، علامة، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر، فهي دال ينفصل عن مدلوله: الكلمة تساوي الشيء. أما الصورة، فهي علامة بصرية، تتشابه فيها العلاقة بين الشيء

وهي صور تدعن، وفقا لطريقة السرد، المختارة، لنظام من العلامات والرموز، تصبح أو يمكنها إضافة إلى ذلك، رموزاً. وإنها أخيراً ليست علامات كالكلمات، إنما هي، في الدرجة الأولى، مواضيع من واقع ملموس، مواضيع، تحمل أو يمكن أن تحمل معاني معينة. من هنا فان الفيلم لغة وبصير بهذا المقياس لغة حينما يعرض أولاً بمعونة هذا العرض.



باختصار صنف جان ميتري السينما في تصنيف يختلف عن اللغة الكلامية، لأنه يجد الصورة تختلف عن الكلمة التي تقارن ، ولان الصورة تتطابق مع أشياء الواقع. غير إن محاولة جعل المونتاج يعمل عمل اللغة، هو مجرد اساءة لاستعمال قدرات وسيط السينما الفني. ومع إن الناقدة دينا دريفوس تقول الشيء نفسه الذي يقوله ميتري، إلا أنها ترفض اعتبار السينما لغة . ويوضح ميتز، بأن الملاحظة التي يوردها ميتري ومفادها، انه من اليسير مناقشة أن كل لغة ينبغي أن تشبه اللغة المنطوقة، تجعلنا نستنتج أن لغة الفيلم، لاختلافها عن اللغة المنطوقة، هي بالتالي ليست لغة.

ومظهره، ويتطابق فيها الدال مع المدلول: أي إن العلامة هنا هي مظهر الشيء ذاته: العلامة تشبه مظهر الشيء. وتكمن قوة اللغة في استعمال علامات يتباين فيها الدال والمدلول، بينما قوة الفيلم تكمن في استعمال علامات يتطابق فيها الدال والمدلول. بإمكاننا الوقوف على غنى هذا التصور عندما يطبقه رولان بارت على العمليات الدلالية التي ننتجها عادة بلفظي التعيين DENOTATION أي المعنى الحرفي للكلمة والتضمين CONNOTATION أي المعنى الثاني الإيحائي للكلمة. إن معنى التعيين هو عادة استعمال اللغة بطريقة أو بأخرى، لتدل بها على ما نقوله، بينما معنى التضمين هو استعمالها بطريقة أو بأخرى، لتدل بها على غير ما نقوله. ويحدث التضمين عندما تغدو نفس العلامة، الناتجة عن علاقة سابقة بين الدال والمدلول، دالاً على مدلول جديد. وهذا يعني إن التعبير في السينما يمكن أن يتحول بدوره، عبر حضور العلامة الأيقونة، إلى تضمين، إلى دال، يبتكر كل مرة، مدلوله. ولعل هذا ما دفع كريستيان ميتز إلى التأكيد على إن الفيلم: "يروي لنا قصصاً مترابطة، ويقول لنا أشياء كثيرة، تقولها ايضاً اللغة المنطوقة، لكنه يقولها بطريقة أخرى. إن الذهاب إلى السينما يعني رؤية هذه القصص". بمعنى آخر: "ليس لأن السينما لغة تستطيع أن تروي لنا قصصاً جميلة، إنما لأنها روت لنا هذه القصص اصبحت، بذلك، لغة". على الفيلم أن يقول شيئاً وله أن يقوله، لكن دون أن يلتزم بشعور معالجة الصور ككلمات وتنظيمها وفقاً لقواعد نحو لغوي مشابه. أن حظ الفيلم في قدرته على التفريغ والتعبير عن معنى، ليس وفقاً لأفكار مسبقة أو مستعارة، إنما عبر تنظيم عناصره في الزمان والمكان. كيف؟ يستنتج ميتز: "الكاتب يستعمل اللغة، أما السينمائي فإنه يبتكرها".

يتطرق جان ميتري في مؤلفه "جماليات وسيكولوجية السينما" إلى قضية "اللغة" في السينما، ويعدّها من أهم القضايا السينمائية وأكثرها شيوعاً على الإطلاق. وينطلق ميتري، في معالجة هذه القضية، من منظور مختلف إلى حد ما عن ميتز، وينتهي، بعد عرض أفكاره، إلى أن السينما أيضاً لغة، لكنها تختلف عن اللغة المنطوقة، رغم أنه، يراها، في النهاية، لغة طالما إنها تشارك اللغة اللفظية في خاصية إيصال المعنى. يكتب ميتري: إلى أي مدى يمكن إطلاق مفهوم لغة على الفيلم بصورة عامة؟ إذا ما عدنا إلى مفهوم اللغة بمعناه الكلاسيكي، فمن الواضح أن السينما لا يمكن أن تكون لغة لأن مفهوم اللغة الكلاسيكي يصح على اللغة المنطوقة فقط، لأنه مفهوم لغوي وليس مفهوماً منطوقاً. ليست الصورة، كما نعرف، علامة في ذاتها، غير إن المعنى الذي تحمله، يتغير وفقاً لاسلوب عرضه كما أن من الواضح أيضاً، بأن الفيلم هو شيء يختلف تماماً عن نظام العلامات والرموز، وأنه على الأقل لا يبدو، وحده، كذلك. الفيلم أولاً هو نظام صور، صور لأشياء، نظام صور هدفه وصف تتابع أحداث معينة، يطورها إلى سرد.

أصبحت كما اللغة". ويستنتج ميثز: "السينما فن حين تصبح لغة".

وإذ يجد لوتمان اللغة الطبيعية كموديل نموذج للعالم أولي، فانه يجد أشكال التعبير في الفن وسائط موديل من نوع آخر ثانوي. وهو يعتبر اللغة "نظام تنمذج أولي" في التعبير، كما يعتبر وسائل التعبير الأخرى الأدبية والفنية "نظام تنمذج ثانوي" في التعبير، وقلما يستطيع نظام التنمذج الثانوي، وهو يبتكر لغته في التعبير، الاستغناء عن النظام الأولي.

إن التحليل الذي يقدمه لوتمان ويصل انطلاقاً منه إلى نظام موديل الفن كلغة "تعبير" ثانية بالعلاقة مع اللغة الأولى، يساعد إلى حد كبير على فهم الإشكالية التي واجهت العديدين. فهو إذ يسمي هذه اللغة الثانية "نظام تنمذج ثانوي" يضع بيد المختصين مصطلحاً يعينهم على إزالة الالتباس، الذي يحيط بهذه الإشكالية المطروحة، الناتجة من عدم الوضوح العام.

يتم عندنا الحديث في أدبيات عديدة عن اللغة السينمائية وعن سيطرة مفرداتها وقواعدها، نحوها وصرفها، على كل الأشكال في كل الأفلام، ويربط مثل هذا التصور كل شيء هنا بخاصية فيزيائية، تتم عن طريق الاستعانة بالكودات والتقنيات السينمائية المتداولة التي تشكل معجماً صغيراً في عملية الابتكار السينمائي، الذي يرتبط بمجموع دلالات الأفلام. كما أن هذا التصور يرد اعتماد مصطلح اللغة السينمائية إلى استخدام هذه أو تلك من الكودات الفلمية والتقنيات السينمائية، التي تم اكتشافها في عملية إنجاز الأفلام، وهو ما يطلق عليه كريستيان ميثز صفة "سينمائي"، أي كل ما يتألف من تركيبات تظهر في الأفلام وتحمل دلالات وتنتج معاني. إن هذه الفرضية تؤكد، بالتالي، على بعض المكونات السطحية، لأن أية لغة تميز نفسها عن لغة أخرى بواسطة مادة تعبيرها، واعتبار السينما لغة يضعنا، أيضاً، بمواجهة وجود مادة تعبير مسبقة، هي في واقع الحال غير موجودة.

ليس المهم، لمن يبحث، التراجع عن مصطلح "لغة السينما"، حتى وإن كان يستعمله مجازاً، المهم أن تتاح لنا فرصة الوقوف عند: "إشكالية" موجودة حقاً ويجب علينا فهمها بعمق، خصوصاً وإن "الالتباس" يأتي من استعمال مصطلح "لغة" بينما الوسيط السينمائي، ليس، في واقع الحال، لغة جاهزة، لها قاموسها الخاص وقواعدها العامة ونحوها...

يبقى أن من يعتقد إن تقسيم المشهد إلى لقطات بأحجام مختلفة واستعمال الشاريو أو الزوم والبانوراما أو التصوير بكاميرا واحدة واعتماد مواقع تصوير عديدة واستخدام طرق مونتاج مختلفة الخ... يخوله باستعمال هذا المفهوم، فليس علينا سوى أن نبين إن ذلك يشكل للسينمائي "كودات" حيادية، ليس لها، في الأصل، دوال جاهزة، ترتبط بمدلولات قاموسية، فالفيلمي المنجز يسبق الفيلم، وما هو سينمائي ينتج من الفيلم ويأتي مصدره من علامات مبتكرة تتألف في الفيلم كخطاب. وبناء على ذلك يستطيع البحث السينمائي في بنية الفيلم "العميقة" أن

على أساس من هذه الإشكالية، تاريخياً، جرت مساع عديدة لمحاولة البرهنة على وجود "تمفصل مزدوج" في التعبير السينمائي، يتناظر مع وجوده في اللغة، فمثلاً وجد بازوليني علامات الفيلم هي علامات الواقع نفسه، والفيلم هو فلتر/ مرشح بين صانع الفيلم والواقع، لأن الفيلم يحكي لغة الواقع المكتوبة ويعرض الواقع بالواقع نفسه ولغة الواقع الموجودة في العالم هي لغة الواقع الطبيعي النقية والوحيدة، التي تجعل الواقع يحاكي حاله. وتجعل من سيميائية الواقع مادة الفيلم الواقعية، سيميائية تقول لنا شيئاً، وتسرد معاني، بالعلاقة مع معاني الأشياء والأحداث التي يصورها الفيلم.

ووصل بازوليني إلى كون الوحدات الصغرى في السينما، التي يعاد إنتاجها كما هي على الفيلم، تعادل الفونيمات، وأن لغة السينما هي صياغة خاصة للتمفصل المزدوج. لأن وحدات لغة السينما الصغرى تبرهن على أشياء الواقع المتنوعة وتحتل الصدارة في الصورة، وتعادل، عبر التشابه، الفونيمات، التي تقابل مورفيمات اللغة الطبيعية وتوازيها. أما أيكو فيجد حجة بازوليني تدل على فهم ناقص في معرفة الكود الثقافي، ومعرفة إيديولوجية وطبيعية، ليس فقط الفيلم إنما طبيعة السلوك الإنساني وعملية التفاهم بصورة عامة. فأشياء الواقع، التي تحتل الصورة، بالنسبة له، هي مجرد مظاهر اصطلاحية مقررة، تتم بوساطة التكويد/ التشفير إلا يقوني، وتدلل على صفات المعاني، وهي بالتالي، وحدات صغرى لا تعادل الفونيمات اللغوية ولا تستند في إنتاج المعاني المختلفة على تمفصل صورة مزدوج. غير أن محاولة بازوليني بينت، في نهاية المطاف، نوعية مغايرة للتمفصل المزدوج، التي سعت للبرهنة على وجوده. ففي كتابه الأول "الصورة - الحركة" أشار الفيلسوف جيل دولوز إلى مسعى بازوليني في إيجاد مقاربات في السينما مع اللغة، ووجدها مقاربات غير موفقة، لأنه يرى إن كان للقطعة من نظير فيسيكون في المنظومة المعلوماتية، وليس في المنظومة اللسانية. ويعود دولوز في فترة لاحقة إلى مناقشة مسألة العلاقة بين السينما واللغة، لينبه إلى أنها ساعدت على صياغة شروط وإمكانات سيميائية الفيلم. ويطري حذر كريستيان ميثز في تناوله لهذه العلاقة، إذ أنه لم يسأل: "ما الذي يجعل من السينما لغة؟"، إنما طرح السؤال بشكل آخر: "ما الذي يجعلنا نعتبر السينما لغة؟". ويستنتج ميثز أن: "السينما فن حين تصبح لغة". وقد وضع ميثز أمامنا جوابين، الأول الذي تبيّنه "الواقعة" التاريخية، وهو أن السينما تطورت، بالدرجة الأولى، إلى سينما سردية تروي حكايات. والثاني يتعلق بتتابع الصور واقترابه، كمعنى، من العبارة الملفوطة، مما قاد إلى اعتبار اللقطات المنفردة كعبارة سردية صغرى. ولربما دفعته مقارنة كهذه إلى التوضيح: "بأننا نفهم الفيلم ليس بسبب من فهمنا المسبق لنظامه، إنما على العكس من ذلك، فنحن، لأننا نفهم الفيلم، نقرب من فهم نظامه. فالسينما لم ترو لنا قصصاً جميلة لأنها لغة، بل لأنها روت لنا مثل هذه القصص والحكايات

يستدل، فقط، على خاصية تعبيره المُميزة، التي تشكل خطابها السينمائي، والتي هي " اللغة " الثانية - نظام التمدج الثانوي - التي لا تسبق التعبير إنما تنشأ عنه.

لنحاول أن نصل الى خلاصة، نستنبطها، من سؤال جان ماري بيترس الهام، الذي لم يتمكن، حينئذ، أن يجد جوابه الحاسم، لكنه استطاع أن يفتح الحوار أمام الدارسين بهدف الوصول إلى معرفة جديدة. ولعل العلاقة إذا ما توضحت عندنا بين لغة السينما وفن السينما زاد وضوحها في لغة الكلام وفي فن الشعر، فإن هذا الوضوح يقدم فائدة جلية في الكشف العميق عن طبيعة عملية التعبير البصري وخصوصيتها ويظل يفتح آفاقاً جديدة أمام علم جمال السينما.

مصادر مختارة

- ١- عدنان مدانات. أزمة السينما العربية - الهيئة العامة لقصور الثقافة/ ٢٠٠٧/ القاهرة .
- ٢- د. منى الصبان. أنا والمونتاج. تجارب خاصة في السينما المصرية. الفن السابع ١١٦ منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما/دمشق/ ٢٠٠٦.
- ٣- قيس الزبيدي. بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني: نحو درامية جديدة. قدمس للنشر والتوزيع/دمشق/ ٢٠٠٠ .
- ٤- جيل دولوز. الصورة - الحركة. وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما/ دمشق/ ١٩٩٧.
- ٥- كريستيان ميتز. دراسة عن جان ميتري. مجلة الفكر والفن المعاصر. ديسمبر/ ١٩٩٧.
- ٦- ج. مونين. في اللسانية- مفهومات في بنية النص - دار معد للنشر/ دمشق/ ١٩٩٦
- ٧- جيل دولوز. الصورة - الزمن. سوركامب/ فرانكفورت/ ١٩٩١.
- ٨- بيتر فايس. قيمة فن وخواص جماهيرية الوسيط، مفاهيم في تاريخ ونظرية الفيلم الروائي. دار نشر هينشل/ برلين/ ١٩٩٠.
- ٩- يوري لوتمان. مدخل إلى السيميائية. النادي السينمائي. ترجمة. نبيل الدبس. مراجعة. قيس الزبيدي. دمشق/ ١٩٨٩.
- ١٠- كارل-ديتمار موللير-ناس. لغة الفيلم. نظرية تاريخ نقدي. الطبعة الثانية/ ١٩٨٨.
- دار نشر ماكس- منستر. ألمانيا
- ١١- ترنس هوكس. مدخل إلى السيميائية. مجلة بيت الحكمة. المغرب/ العدد الخامس

- أبريل/ ١٩٨٧.
- ١٢- ج. دادلي أندرو. ترجمة: د. جرجس فؤاد الرشيدي. مراجعة: هاشم النحاس. الألف كتاب (الثاني-٥١) الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٧
- ١٣- أندريه مارتينييه. مبادئ اللسانيات العامة. ترجمة الدكتور احمد الحمو. وزارة التعليم العالي/دمشق/ ١٩٨٥.
- ١٤- كريستيان ميتز. سيميائية الفيلم. Wilhelm Fink Verlag، ميونيخ/ ١٩٧٢
- ١٥- بودفكين. الفن السينمائي. ترجمة. صلاح التهامي. دار الفكر/ القاهرة ١٩٥٧.



البروفة وتجليتها في نظريات جواد الاسدي

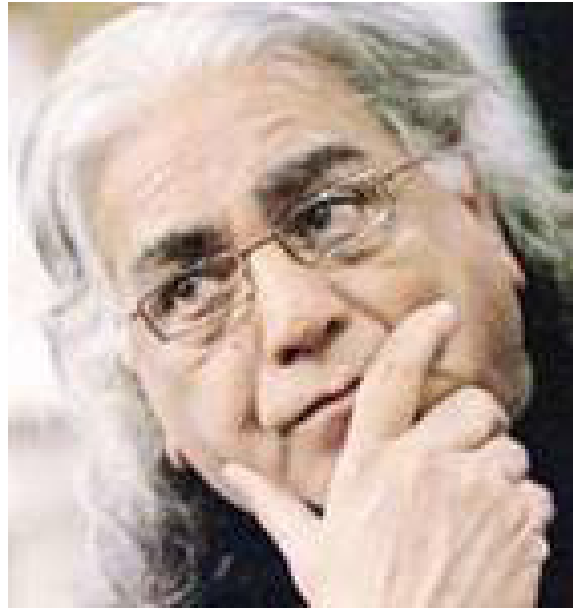


حسن الغيني

تعد نظريات جواد الاسدي رؤية محايته تميزت به تجربته كمخرج يتمتع برؤية خاصة من خلال قدرته على ترويض النص، باثا فيه تلك النكهة الضامرة بين ثناياه، وسعيه إلى تفجير العوالم الداخلية للممثل، أي تفجير طاقات العقل الجسدي المتصل بتكوينات النص، وهو يحققه لحسابات حسية وفكرية وثقافية طقسية، تعمل على تطهير الممثل وتخلصه من التراكمات والأساليب المترسبة لديه، والعمل على الكشف عن ذاته الدفينة، حيث تبلورت تجربته من خلال سعيه إلى تجذير أصول هذا المسرح عن طريق البروفة الذي يعمل على إخراجها من صمتها، ليدخل المتلقي ليكشف خباياها، حيث يتغلغل في كوابيسها السرية، ليكشف تلك العوالم المخبوءة التي تفجرها البروفة، والتي يعدها الاسدي تجربة تقارب لجذبه المضمون الذي يمتزج بصعوبة آلية العمل، وان هذه التجربة تندرج في سياق المحاولات العربية النادرة والمهمة في كتابة المسرح من خلال البروفة المسرحية، وسعيها إلى التوغل في أعماق كل عرض مسرحي، (١) فهو لا يتبع منهجا واحدا في البروفة، بل هو ينطلق من مفهوم ((كروتفسكي)) للممثل الذي يدخل محراب المسرح، انه يرى ان المسرح يمكن أن يوجد بدون ماكياج أو ملابس متعددة أو مناظر مسرحية وكذلك دون أضواء أو مؤثرات، ولكنه لا يمكن أن يوجد بدون علاقة وجدانية بين الممثل والمتلقي، فهو يبحث عن الممثل المقدس ليس بمعناه الديني بل ذلك الممثل الذي يزيح عن نفسه تلك المحمولة من الكلائش والحيل ذات الصيغ المقرورة، ويسعى إلى منهجية ذاته، والتي يكشف عنها ويضحي با عمق جزء من ذاته، مثل هذا الممثل الذي تكون له القدرة على إظهار اصغر الدوافع، بل هو يبحث عن أن يكون الممثل قادرا على تشييد لغة نفسية تحليلية خاصة به يمكن أن يحققها في البروفة التي تعد بالنسبة إليه هي مكاشفة للذات و ترسيم جمالياتها (٢) فهو يؤكد في نظرياته على البروفة وجمالياتها، اذ يعد البروفة هي الجهاز المخبري الحقيقي لتوليد حالة العرض المسرحي وتفجير جمالته، بما تمتاز به من إيقاع خاص، لكنه ينقاد بشكل مركز ينظمه مخرج مبدع يستطيع

إلى طاقه صوريه (٦) و إعادة الاعتبار لوعي الجسد، من خلال إعادة خلق وظائفه في مناخ وزمن طويل من التمارين التفكيكية، في استفادة اتخاذه من المزج بين السنانسلافسيكيه والميرخولدية البصرية وأراء ارتو (التدميرية) بمعنى تدمير المحيط وإعادة تكوينه في منطقة الأحلام التي تتولد من طيران الجسد والروح هذه التجارب قادته إلى الانفتاح على عوالم مسرحية جديدة كما يقول أنها غواية التنوع ولذة اكتشاف الجديد كفضاءات مسرحية أنها مهمة للفنان الذي يحتاج لتبديل دمه وجلده وعقله والتفاعل مع ممثلين آخرين وظروف آخر بحيث أن كل شعب ثقافة وهذا ماكان يجذبني انه اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة دائمة التفجر والتغير

بلا إضافة للخبرة التي يحصل عليها الفنان من خلال العمل في أكثر من دولة أوربية في المحترفات المسرحية لذلك فان تجربة الاسدي تجربة مفتحة ومتنوعة فهو يكاد يكون مثل (بروك) في عشقه للمسرح والتنقل بين العواصم منقادا إلى شهوة المسرح وضلاله وإبداعاته ففي فرنسا عمل مع ممثلين محترفين مفككا نصوص لوركا كذلك تعد تجربته في اسبانيا لتقديم مسرحية رأس المملوك جابر باللغة الاسبانية في فلانسيا وفي صوفيا حيث تستقطب اغلب الفرق المسرحية العالمية فهي عاصمة ثقافية تشكل مختبرا حديثا للإخراج والسينوغرافيا لهذا فهو يقول لقد خلقت لي زادا مختلفا(٧) أن تنوع تلك الأساليب حيث طريقة العمل على



جواد الاسدي

فن التمثيل والطابع السينوغرافي قدم لنا تنوعا استثنائيا سلط الضوء على توجهات ومناهج العمل عند كل مخرج في الوقت الذي يسلط (جوزيف شايانا) بروجكتوراته والمنحوت في البنية المشهدية فان(نفسنا لوف) يعطي أولية بارعة نحو تكوين الممثل بين (جسيم دانتي) و(قصة حسان) تتمازج وتتلاحق أو تتفاوت الألوان أبطال (شايانا) في (جسيم دانتي) يقدمون أولوياتهم باتجاه العنف الخارجي والأداء ألقوسي الإنشادي الذي يعتمد على الصدمة المشهدية العنيفة مبتكرا إيقاعات ورسوما نحتية وسريالية غرائبي تعطي العرض مناخات منفردة القسوة الارتوية (نسبة الى انتونان ارتو) وصخب الجروتوفسكية الدينية(نسبة الى جروتوفسكي) (٨) لذلك فان هناك منبعين غرف منهما الاسدي واستمد تجربته وهي دراسته في الاكاديميه التي تأثر فيها بأستاذه وخاصة (المخرج ابراهيم جلال) الذي غرس زهرة الجمال في ارواحنا عندما كان يدخل البروفات فكأنه يقدم نفسه كريان أو كاهن للزمن كما يفتح كأنما

أن يكشف نشازات عديدة فيؤجلها، او يعيد إنتاجها ويستطيع ان يحيل العمل اليومي بين الممثلين الى تجليات تعيد تركيب العناصر وتنحت بناء المشاهد وتحفر في جدار المخيلة، بلهات لا ينقطع من اجل بلوغ حالات خاصة جدا تبلورها صورة العرض المسرحي (٣) فتتظارات الاسدي هي خلاصة تجربته الطويلة في المختبر المسرحي الذي أنشاه لنفسه في المعمل، ابتداء من اختياره للنصوص التي غالبا ما تكون من النصوص المفتوحة التي تحتمل التأويل والعمل من داخلها لأغناء جوانب أشار النص إليها، فهو يسعى إلى تفكيك النص، والغوص في أعماقه باحثا عن منافذ لتجسيد رؤية، فهو لا يتوقف عند

حدود النص والأداء، بل يعمل على إحداث تعادلات على النص، وفق ما يستجد من تصورات على مسار العمل اليومي مع النص، ولم يقف الأمر عند الاسدي في رؤيته الجديدة للنص المعاصر، إنما يخضع نصه إلى تنظير فني وفكري، يسهم إلى حد كبير في ترسيم الخطوط الإخراجية التي يسير عليها العمل، فهو لا يقولب نفسه ضمن مفاهيم ثابتة، إنما يعمل على تطويع النص لمفاهيمه، ليكون متلائما مع متغيرات المرحلة فهو ضد الثبات، الذي يعده ويشبه بالموت (٤) فمنهجه في الإخراج يتسم بالارتجال المنظم لتقديم قراءة جديدة لعناصر العرض المسرحي كافة والنزوع إلى تحميلها بالدوال والرموز المفتوحة على التأويل، ويخضع ممثليه إلى التدريب الشاق المتواصل لاكتشاف

طاقته وإنتاج صورة للجسد، مع نفوره من البلاغة الأدبية والنص المكتمل، لذلك فهو يميل إلى تسمية عمله الإخراجي (بالبحث المسرحي) القائم على التحفز في الفكر والتوتر في الذات، وتنقيف العين والحد من سلطة اللسان، بوصف المسرح فعلا بصريا أكثر مما هو سمعي، بحثا عن الجمال المعجون بهوم الإنسان وحركة التاريخ وإعادة كتابة المسطور بروى جديدة، تكشف عن شاعرية الإنسان المدني الجديد المناهض للقسوة والقمع(٥) فمنهج الاسدي الذي يعتمد في توظيف النص يقوم على فهم جديد لكتابة النص في العرض المسرحي وتأسيس سيناريو لعروضه المسرحية تقوم على مفهوم جديد يعيد من خلالها كتابة ثانية للنص أي انه يعمل على مسرحية النص والدخول إلى كوامن الكلمة ليحفزها بغية الوصول إلى ما وراء هدفها الأول وهو النص ليحثها بصريا لتفجير مدلولاتها(وتدمير) أحاديثها لتصدم المتلقي من خلال أداء الممثل الذي يتعامل مع الكلمة تعاملًا حرا تأويليا ويحول الكلمة

وهي المرحلة الأولى هي إعداد النص أي المرحلة التي يسعى فيها الاسدي باختيار النص واختباره

المرحلة الثانية هي كتابة النص وكيفية التعامل معه إخراجيا
المرحلة الثالثة: مرحلة الوعي بأفكار وطرائق النثر التي يفسرها الناقد ويخضعها الى مرحلة وعي البنية

المرحلة الرابعة: هي تمارين الطاولة وهي التي يؤكد عليها الاسدي كما يؤكد عليها ستانسلافسكي التي تمثل لغة القراء النص

المرحلة الخامسة: مرحلة البروفة التي تعد عبارة عن صلاة يعشقها الاسدي والتي من خلالها يصل الى تركيب المشاهد

المرحلة السادسة: هي البناء والتمثيل على المنصة
المرحلة لسابعة: هي المرحلة التي يسعى الاسدي الى الاهتمام في الفضاء ومنصة العرض وتأسيس جماليته والشئ الأخير الذي يميز بوصفه رجل مسرح يسعى الى قراءة عروضية من خلال الكتابة فالنص لدى الاسدي هو اكتشاف

يفتح شبكا اوبابا لمغناطيسية فريدة من نوعها يسميها الواقعية السحرية وأنا اسميها الواقع المنعكس في روحه فهو لا يكتفي ولا يمل ولا يتوقف عن أن يبني ويهدم ويفكك ويصرخ بجنون رائع يدفع الممثل إلى حالة ابتكار فريد.. إبراهيم جلال مهندس علم جماليات المسرح العراقي (٩) والنوع الآخر الذي جعل نبتة المسرح تنمو فيه حيث يرى ان كل حالات التمسرح يقع تحت ندى الطفولة حيث الملامسة والتلقائية للإحساس بالمسرح على تلك الأرضفة المجبولة بالعنفوان والمتع الأولى بين تلك الأزقة على حافة المنازل في الليالي الإنسانية مع وقع العربات والخيول وجدول الحنين بين ثنايا الدشاديش وجدران المدارس وعاشوراء السبايا في كل هذا مع كل هذه الأتربة تهجية الطعم الأول للمسرح مع تتكررات طفولة اللعب هس، سحري على خشابات المدارس لم نفهم وقتها كيف وحول ماذا يتمحور السحر المسرحي؟ إلى أين يؤدي وبم يتغذى لكن سطوعا منفردا كان يجرنا الى اللعب وارتداء الثياب المستعارة ، صبغ الوجوه

، امتطاء الخيول ، النقر على الطبول ثم المشاركة الفعلية في تركيب التشابيه (العزاءات) بعد سنوات العربات والسكك والتجوال والمنافي تعلمنا سر المسرح المقدس والمنبري الذي يعيد صياغة الوجود الإنساني من خلال النقاط جوهر التفاصيل صياغة يسمونها المشهدية التي يقرأ منها المخرج والكاتب والممثل عالمه المعاصر قراءته الحيوية في إثارة وتفكيك أسئلة عصره عبر نبش المحضور والمكبوت (١٠) فهو يؤكد على ان زهرة المسرح التي نبتت في أعماقه هي ثمرة تلك الطقوس الكربلائية في عاشوراء وما تشييعه من مناخ حيث يستذكر ان أباه يأخذه مع إخوته الستة عندما كان صبيا حيث كانوا يمضون في الشوارع هناك بسيوف ورؤوس حليقة يغلفها السواد حيث يتحقق اللعب او يعاد تكوين مفرداته خيول تخب ورجال مفتولي العضلات يجرونها الى الجوامع الكبيرة لتتوزع الأدوار على الراغبين في اللعب كانت تلك هي الينابيع التي

فجرت مخيلته من ذلك المناخ الكرنفالي المغلف بالسواد الذي يتكرر سنويا انه مثل عودة تموز الى الحياة من وهج ذلك المناخ اكتنزت روح جواد بذرة المسرح وتأسس لديه إحساس فطري وبانت ميوله حينما قرر دراسته (١١) ان الخطوط الفكرية والممارسات الإخراجية التي يعتمدها الاسدي في تجربته التي تؤلف تيارا فنيا قائما على وعي بمراحل التعامل مع النص حيث يضع (ياسين النصير) تجربة في سبع خطوات



يسهم فيها فريق العمل من خلال رحلة البحث والتقصي عن الدارمية في النص المكتوب وما يولده النص من الخامات الاجتماعية ثم البحث عن ما هو مشترك من خلال عملية التفكيك والبناء وإعادة الصياغة لينسجم مع رؤيته وتارة يختار الاسدي ضمائر عدة ليمزجها مكونة لديه نصا إشكاليا معرفيا (١٢) فالنص وخصوصية تحويله إلى المشهدية المسرحية الدرامية وبين كتابته هناك الكثير الذي يجب ان

السعي إلى إيجاد تقنيات جديدة لمهمة الممثل في قلب العرض وتفجير العوالم الداخلية له من خلال قسوة الأداء ودفع طاقة الفعل الجسدي المتصل بتكوينات النص التي تخضع لتكوينات حسية وفكرية وثقافية طقسية تخلص الممثل من التراكمات والأساليب المورثة فالممثل لدى الأسدي هو الذي يهب نفسه لفنه ويعمل على تسخير إمكانياته النفسية والجسمانية التي تنبع من جميع طبقات كيانه وغرائزه لذا فهو يتوجه إلى مسرح الممثل ويصفه بصفيتين أساسيتين :

١- استنطاق مكنات وجوده لعجنها وبعثها انبعثا حيويا متجددا
٢- أن يلعب العقل المعرفي ومعارفه للمسرح الذي يعطي للبحث والبروفات خلاصة روحه وتصوره ومتابعاته للنقاط الجوهرية من المشهد الحياتي ليعيد تكوينه إبداعيا في المشهد المسرحي (١٧) فهو يطيح بالنص من خلال مشاكسته وتفكيك لمحتواه بالنص بنية مستقلة بذاتها لها قوانينها ونظامها الداخلي لدى الأسدي فهي تستند إلى اللغة أي الاستخدام النصي أو السياقي للغة يكسبها معناها من داخل النص وليس من خارجه فاللغة هي النص والنص بدوره لا يحتاج إلى ما يدعمه من خارجه لذلك فإن فكرة الاستخدام المرجعي وهم لذا لابد من التركيز على الدال وليس على المدلول فأهمية الدال تنبع من كيفية صياغته ومن ثم تهمل تأهيل الطريقة التتابعية التاريخية في النظر إلى اللغة واعتمادها على الطريقة الوصفية الأنية كون النص بنية مستقلة واللغة أدواتها الرئيسة التي تتحدد من خلال السياق فإنها هي التي تتكلم في النص وليس المؤلف وبالتالي فإن دلالة النص لا تتبع المؤلف بل العلاقة مع المتلقي لذا فإن النص لا يرتبط بحياة مؤلفة ولا بالواقع فالنص في المفهوم التفكيكي ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة وبعدها لأبدا أن يستند إلى ما هو قديم أي أن التناص واحد من الفعاليات التي تعمل على التفاعل بين النصوص القديمة والحديثة سواء على المستوى الشكلي أو المضموني وعلى نحو كلي أو جزئي (١٨) لتشكل رغبة في العثور أو الحفر في الشكل المقترح من النص الأصلي كما فعل المخرج الطليعي الروسي (يوري لوسيموف) مدير مسرح (تاكانيا) عندما حول هاملت إلى مغني جاز ليجر النص نحو حساسياته وبصرياته المنطوية على إبعاد جمالية موسيقية مفكك النص ليخرجه من حالة التوقع إلى حالة التجديد الصارخ من خلال إعادته لقراءة هاملت بشكل يتقاطع مع النص تقاطعا شيطانيا إلهاميا حرك في نص شكسبير فيروسات وكودات وإشارات كانت مجهولة لدى المتلقي والنقاد (١٩) فهو يسعى إلى تفكيك تلك النظرة المركزية الثابتة في بؤرة أحاديه لا تقبل الشك واللعب بأبهة النصوص وجلالتها فتجربته في كتابة نص (انسوا هاملت) و(المنجرة ماكبث) و(تقاسيم على العنبر) النص المعد من رواية تشيخوف ففي نص (هاملت) عمل على تغيير بنية النص الشكسبير من خلال استثمار آليات التفكيك ابتداء من العنوان مروراً بحذف العديد من الشخصيات ونفيها وتغيير ملامحها وسلوكها واستدعاء

يقال بخصوص النص والتحويل، النص والتفكيك، والنص والثبات الإخراجي، الإخراج (وتدمير النص)، النص والممثل الجديد، والممثل الجثة، النص والسحر، النص و(المكر)، النص والطيران، ما هي المسافة بين تفكيك النص وبين خيانتها وما هي الحدود بين الولاء للنص وتقديسه ثم اغتياله أين يقع النص والمؤلف وما هي تناسباته في مناخ إعادة النظر أو القراءة أو في أحيان مشاكسة ومنحه علامات جديدة هل النص هو كلية العرض المسرحي أم أنه جزء من العرض المسرحي؟ أيحق للإخراج أن يقوم بقراءة معاكسة أم أن تفقده النص المكتوب هو الذي يمنح المؤلف راحة واطمئنانا على النص المقدس بعد كل ذلك ما هو موقع وخصوصية الممثل في كل عملية التحويل والثبات هذا (١٣) فالولاء للنص عند الأسدي يجعل منه نصا ميتا لذا فإن (الاختلاف) مع النص كتابة أو إخراجا يزيح النص من أمكنته وأزمته ليضعه في أزمنة وأمكنه تواكب التحولات والتغيرات المعرفية والسياسية الأمر الذي يجعل النص على مسافة وتماس مع الحياة الراهنة فهو من المخرجين الذين يعملون على تفكيك النص وإزالة قشرة القداسة منه سواء كان نصا أكلاسيكيا أو حداثيا فهو ضد تقديس النص وضد هؤلاء الذين ينظرون للنص بوصفه نصا محرما لا يقبل المساس أو الحفر أو (الاختلاف) و (المغايرة) بالقراءة البعيدة أو القريبة من النص، إنما يعمل على دفع الشخصيات والأسئلة نحو التشظي والتفجر والارتطام، واللعب بالإرث أو المنجز المبجل في عرف الآخرين إلى ممارسة التشابك ومشاكسة النصوص المحتشمة برغبات وشهوات (مسكوت) عنها أنها نيران قابلة للتفجر والتشظي سواء على صعيد التمثيل يؤديه ممثل مفكر أو بواسطة مخرج يؤمن بالانزياح عن الثابت والمستتب (١٤) ولهذا فهو يسلك مسلك (ارتوا) في نفيه حرفية النص لصالح روح العرض فارتوا الذي عمل على استبدال سيادة النص بسيادة المخرج وأصبح المخرج البديل النهائي في مسرح القسوة لذلك فإن ارتوا يسعى إلى أن يجعل الإخراج لا من النص ان يعنى بتجسيد الصريعات القديمة من خلال بحثه عن لغة خاصة بالمسرح بعيدا عن طغيان النص وهيمنته على روح العرض فقد عمل (ارتوا) على استبعاد النص وموت مؤلفه حيث يقول افعل بالنص ما يحلو لي النص على المسرح شي مسكين دائما لذا أزيه بالصراخ والالتواءات من خلال الإطاحة به وتجريده من قدسيته وإذلاله وتشويهه وتفكيكه حتى يفقد صفاته الرئيسية تدريجيا لكي يتلاءم مع رؤيته وقراءته (١٥) وهذا ما يسلكه الأسدي بصدد تعامله مع النص فهو يعبر مسافات النص وحدوده إلى وعورة بصرية أو رافعة سحرية تضع النص نفسه في مساحة غير متوقعة جمالية غير معلنة ابتكاريه تقذف النص إلى مجهول جمالي بصري مشحون وملغوم يفتح أفقا جديدا للنص (١٦) فمسرح الأسدي ومنهجه في تفكيك النصوص وتأويلها باعتماده في بنيته على أداء الممثل كعنصر أساسي وحيوي فهو يعمل على خلق ممثل من نوع آخر من خلال

شخصيات من مسرحيات أخرى والعمل على تغيير الإحداث والانتفاء والتلاعب في النهاية ليقدم نصا جديدا مغايرا إلى هاملت ومستقلا عنه مستخدما مبدأ التناس (أي إحالة نصوص إلى نص آخر) عن طريق الإشارة إليه أو تضمين أجزاء منه ليقدم قراءة تفسيرية عميقة ذكية ولماحة لنص هاملت مقتربا من روح هاملت الشكسبيرية رغم اختلافاته العديدة الظاهرة عنها (٢٠) ماسكا معوله للإطاحة بهاملت ساحبا منه كرسي التأمل من تحت قدميه ليوافق تلك الحشرات المسائية المنزلة على البلاط البارد للمملكة العقيمة ليللم بقايا (نكون أولا نكون) من على رفوف مكتبته الضخمة لا ملاينة ولا مجانية ولا حتى أدنى تطبيع بين نيران أوفيليا وثلج هاملت فهو يفعل كما فعل (هانيز مولر) الألماني عندما سفك دم شكسبير أكثر من مرة وعلائية أمام المارة وجمهرة المصفقين في الأورقة الخشنة عندما حول مسرحية هاملت التي كتبها إلى (ماكينة هاملت) والشخصيات في مجملها عرفت وبعنف لا مثيل له من شراسة مولر اللغوية والدراماتيكية واعتراضاته الفكرية وغضبة وحقدة على التائهين في ملكوت الرهبة السياسية ليقف حشدا من الجرذان والديناصورات من بين ساقي أوفيليا سخطا على مفهوم التدين السياسي الاصولي كذلك فعل الاسدي في نصه انسوا هاملت الذي أراح الستار عن الشخصيات الموجوعة حد الجنون وفتح باب النص بتفكيكه أمام رغباتهم وحققهم المؤجل في مواجهة (كلوديوس) بربري الدولة الذي ابتلع أخيه وزوجته مرة واحدة ليبعث بالأول إلى حفار القبور وبالثانية إلى فراشة ونزقة النسوى الدموي (٢١) فالكتابه عند الاسدي مفتحة تبدأ بالاختبار وتنتهي في آخر عرض مسرحي فهي مدى مفتوح اللغة فيها متجددة لاكتشاف كثير من التضاريس المختلفة وراء الأعشاب والأحجار والمنعطفات واذا ما جاس الأرض بقوة تفجرت معاني الدرامية فيها فهي هم مزدوج مستمر فهو دائم البحث لقنص ما هو درامي منه فالنص الكتابي له القدرة على إطلاق الأحلام والورى والأفكار من قمقمها الأسطوري الميثولوجي الواقعي العارم فهو لا يقف عند حد بل يكتب بالكلمة وأحيانا بالصوت أو الإشارة وطورا بالممارسة ليجعل ممثليه له ألقدره والجراءة في اختبار الكلمة المناسبة المحسوسة والمشبعة دراميا لذلك تعد نصوصه خامات ومعادن تخزن الكثير من الرعود والمواد المشعة التي تعد الكتابة مرحلة أولى لقراءة النص يجري اختراقها وكشف كل ما هو غريب وشاذ ومألوف وتحويل كل ذلك إلى استجابة شعورية تكون البروفة هي الأساس التي يتم اكتشاف الممثل الذي هو يعد جزء مهما يسهم في ترميم وبناء النص (٢٢) فالاسدي يتعامل مع النص إخراجيا من منطلق نفي الانتماء لقديسيه ووثنيته فهو لا ينصاع مع الكتاب الذين يعدون كتاباتهم ثابتة وذات حصانة مطلقة فهو يتعامل مع النصوص الكلاسيكية والحديثة تعاملًا حرا يعيد إحياء الأسئلة في داخل النص و يضئ مناطق ومناخيات جديدة بالتقجر والابتكار

ليس هناك نص محرم أو مغلق ثم أن الفرق كبير بين مخرج يعيد قراءة النص قراءة تقديسية تساهم في موت النص وإبقائه في منطقته التاريخية وبين مخرج يعيد نبش وتفكيك وإعادة استنباط المخفي فيها ثم إعادة قراءة النصوص قراءة إخراجية قد تتقاطع مع النص نفسه في كثير من النقاط (٢٣) لذلك تعد تنظيرات الاسدي التي تجسدت في كتاباته التنظيرية مثل كتابه (جماليات البروفة)، و(المسرح الفلسطيني الذي فينا) و(الموت نصا حافة المسرح)، و(المسرح جنتي) فهي كتب تجمع بين السيرة الفنية المسرحية والتنظير والتأصيل إلى مسرح عربي والتأكيد على البروفة وقدرتها على تفجير كوامن الممثل وإنارة العمل المسرحي بما تملكه من روح قادرة على ان تدفع العمل المسرحي نحو الانفلات من النمطية والكلاشية وما يميز الاسدي في كتاباته هو تدوين بروفاته التي تحمل رؤاه الجمالية ومنظورها للممثل الذي يعده أشبه بالقديس، والبروفة هي تنظيرات لم تلفها الحركة المسرحية العربية تدوينا مسرحيا من هذا القبيل ربما عرفته على شكل صيغة مذكرات مثل (تجربتي في المسرح) للمخرج سامي عبد الحميد) و(حياتي في المسرح) للفنان (بدري حسون فريد) وغيرها من المذكرات التي تحفل بها الذاكرة المسرحية ولكن ما يميز تنظيرات الاسدي هو تأكيده على البروفة والتنظير لها وتدونها وهي بمثابة الروح الباقية للمخرج بعد زوال العرض المسرحي الذي ربما سبقه إليها مخرجون عالميون عظام أمثال (ستانسلافسكي) في كتابة (حياتي في الفن)، بيتر بروك في كتابه (اللقطة المتحولة)، وايفرست في كتابة (البروفة حبي)، والمخرج مهنتي) وباربا في كتابه (ارض الماس والرماد) فهي مدونات تجمع بين السيرة الذاتية و تنظيرات وتوثق ألكفيه التي أوصلت الممثلين والمخرجين إلى تحقيق عروض يومي مسرحية خالدة فهي أطياف تهيم وتتغلغل في دواخلنا لما فيها من صدق والألم و جمع (٢٤) ومن ثم تشكل هذه التنظيرات زادا معرفيا لما تملكه من خصوصية لدى كل فنان فهي عبارة عن كنوز من الذخائر الجمالية تمتزج وتتداخل فيها التجربة الذاتية مع الخبرة العلمية لتبلور وتشكل رافدا معرفيا وجماليًا تنهل منه الأجيال ليكون لها معينا بما يحمله من رؤيا للفن والحياة عملت على ترسيخ كثير من المفاهيم المسرحية والقواعد الجمالية التي تحكم طبيعة الفن المسرحي هي مدونات ساهمت في خلخلة منظومة التلقي بما تملكه من قدرة على النفاذ في ماهية الفن والجري في طرح اللامألوف والمغاير والتي أسهمت في دفع الفن المسرح سواء على صعيد التمثل والإخراج واستثمار الفضاء وتفكيك الأمكنة والذهاب بعيدا في فن التمثل من خلال البحث عن الجديد لتطوير نظرية العرض المسرحي والبحث في جمالياته متجاذلة مع الثبات والمقولات التاريخية لذا تعد مدونات هؤلاء المخرجين التي توحدت مع حياتهم وامتزجت لتكون حياة واحدة تشكل ينبوع تنهل منه الأجيال الفنية (٢٥) لذا فان الاسدي يعد من المخرجين والمنظرين الذين يمتلكون

سمات خاصة ومتميزة في أسلوب تعامله مع الممثل بدفعه إلى الاقتراب من الملامح الشخصية على اختلاف منطقاتها (تأليفا/ إعداد/ ترجمة) يجمع بينهما خيط من المشتركات التي تحيلها من دون أن تتحول إلى نمط إخراجي يتكرر في كل حالة عرض لذلك فإن أهم ما يميز الاسدي هو الاعتماد الكامل على الممثل انطلاقا من مفهوم بوصفه العنصر الأهم في العرض فالممثل عنده هو قلب المشهد والمشهد لديه لوحة درامية متكاملة يشكل جسد الممثل وصوته أدواتها ليصبح العرض لوحة اكبر تتشكل عبر لوحات صغيرة يلعب الإيقاع دورا كبيرا في انتظامها وتحقيق جماليته (٢٦) لذلك فإن تنظيرات الاسدي تنطلق من تأسيسات جمالية تنطلق من خلال البروفة التي يعدها الاسدي هي الأساس بالتعامل مع النص والعمل على تفكيكه وإزالة قشرته وتهشيم بنيته ودفعه إلى أمكنة غير مستقرة لتدق لذائذه وكسر صنميته وعبر حدوده والحفر والبحث عن المسكوت عنة داخل بنية النص فالنص بالنسبة إلى الاسدي هو اشتها واستبطان وحفر في جوانبته لا إنتاج آلية الجمال .

المراجع

- ١- ينظر وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، مصدر سابق ص ١٠٧
- ٢- كروتفسكي، نحو مسرح فقير، تر، كمال قاسم نادر، مصدر سابق ص ٣٣—
- ٣- جواد الاسدي، جماليات البروفة، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣) ص ٧
- ٤- ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، مصدر سابق، ص ١١٢
- ٥- عواد علي، الحضور المرئي، المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص ٢٢٦
- ٦- وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، مصدر سابق ص ١٠٩
- ٧- رويده عتوف، لقاء الاسبوع، (سورية، جريدة الثورة السورية، ٢٠٠٦)، ص ٢
- ٨- جواد الاسدي، نقوش على ماء المسرح (مصر، مجلة فصول مجلد ١٤ عدد ١، ١٩٩٥) ص ٣٨٣
- ٩- جواد الاسدي، نقوش على ماء المسرح، مصدر سابق ص ٣٨١
- ١٠- جواد الاسدي، الموت نصا، حافة المسرح، مصدر سابق ص ٤٧
- ١١- عواد علي، الحضور المرئي، المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة، مصدر سابق ص ٢٥٧
- ١٢- جواد الاسدي، الموت نصا، حافة المسرح، مصدر سابق ص ٤٧
- ١٣- عواد علي، الحضور المرئي، المسرح من التحريم الى

- ما بعد الحداثة، مصدر سابق ص ٢٥٧
- ١٤- ياسين النصير، في المسرح العراقي المعاصر، مصدر سابق ص ٨٨
- ١٥- جواد الاسدي، الموت نصا حافة المسرح، مصدر سابق، ص ١١٥
- ١٦- جواد الاسدي، انسوا هاملت، (بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٠) ص ١٠-١٧ جواد الاسدي، الموت نصا، حافة المسرح، مصدر سابق، ص ١١١
- ١٧- ينظر، وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في لعالم العربي، مصدر سابق ص ١١١
- ١٨- موسى اسود، نقد محاولات التواصل في المسرح العربي، (سوريا، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة الهيئة العامة للكتاب عدد ٦١، ٢٠٠٧) ص ٦٠
- ١٩- جواد الاسدي، انسوا هاملت، مصدر سابق، ص
- ٢٠- نهاده صليحة، شكسبيريات، (مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٩) ص ٢٠١
- ٢١- جواد الاسدي، جماليات البروفة، مصدر سابق ص ١٠٩
- ٢٢- ياسين النصير، في المسرح العراقي المعاصر، مصدر سابق، ص ٨٩
- ٢٣- جواد الاسدي، المسرح جنتي، (بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٨) ص ٢١٠-٢١١
- ٢٤- جواد الاسدي، جماليات البروفة، مصدر سابق، ص ٨
- ٢٥- اناتول ايفرس، البروفه حبي مصدر سابق ص ٥
- ٢٦- محمد الروبي، جواد الاسدي يكشف الواقع العراقي في حمام بغداد، الكويت، جريدة الفنون عدد ٧٢، ٢٠٠٦ ص ٤٥





درااما التلفزيون في قبضة المعلن

مروان ياسين الدليمي

الانتاج العربي

الانتاج الدرامي في المنطقة العربية شهد نمواً واضحاً خلال الاعوام العشرة الاخيرة مقارنة بما كان عليه قبل ظهور البث الفضائي في منتصف تسعينات القرن الماضي، فقد لعب ظهور القنوات الفضائية الخاصة الدور الأكبر والأهم في تسريع عجلة الانتاج وتطوره فنياً، خاصة في مصر وسوريا. ليصبح التنافس شديداً بينهما، بهدف السيطرة على سوق التوزيع. وحصول ذلك أن تمكن الانتاج السوري من مزاحمة الانتاج المصري إلى حد كبير، وبات منافساً شديداً له، من حيث الكم والنوع والتسويق، بل وضعه في موقف حرج، وصار الطلب عليه كبيراً من قبل المحطات الفضائية والمعلنين، بعد أن كان حكرًا على الانتاج المصري منذ أن ظهر البث التلفزيوني في مطلع ستينات القرن الماضي .

وسط هذا التسارع في الانتاج وتطوره لابد لنا أن نتساءل عن حجم وأهمية الانتاج العراقي في خضم هذا التنافس، دون أن ننسى حقيقة تاريخية ثابتة في أن :العراق هو اول بلد عربي دخله البث التلفزيوني عام ١٩٥٦ !

لكن هل ارتقى نتاجه الدرامي الى مستوى هذه الاهمية التاريخية ؟ بلاشك أي متابع سيصل الى نتيجة ليست لصالح الانتاج الدرامي العراقي فيما لو تمت مقارنته مع دول عربية اخرى مثل لبنان والكويت والسعودية من غير أن نضع مصروسوريا في الحسبان لأن المقارنة ستكون غير منصفة بلاشك، ويمكن ان نورد هنا بعض الحقائق التي من خلالها نستطيع التوصل الى صورة واضحة إلى ما نشير إليه، على سبيل المثال : في سوريا مثلاً يوجد أكثر من ٢٠٠ شركة انتاج درامي تعمل على انتاج المسلسلات والافلام الوثائقية والبرامج التلفزيونية وافلام الرسوم المتحركة.

الاقتصادية القائمة، ولن يتمكن أي نشاط فردي بالسيطرة عليها من غير أن يكون هنالك تنظيمات مهنية تتولى عملية التخطيط والتحرك في سوق الانتاج والمنافسة .

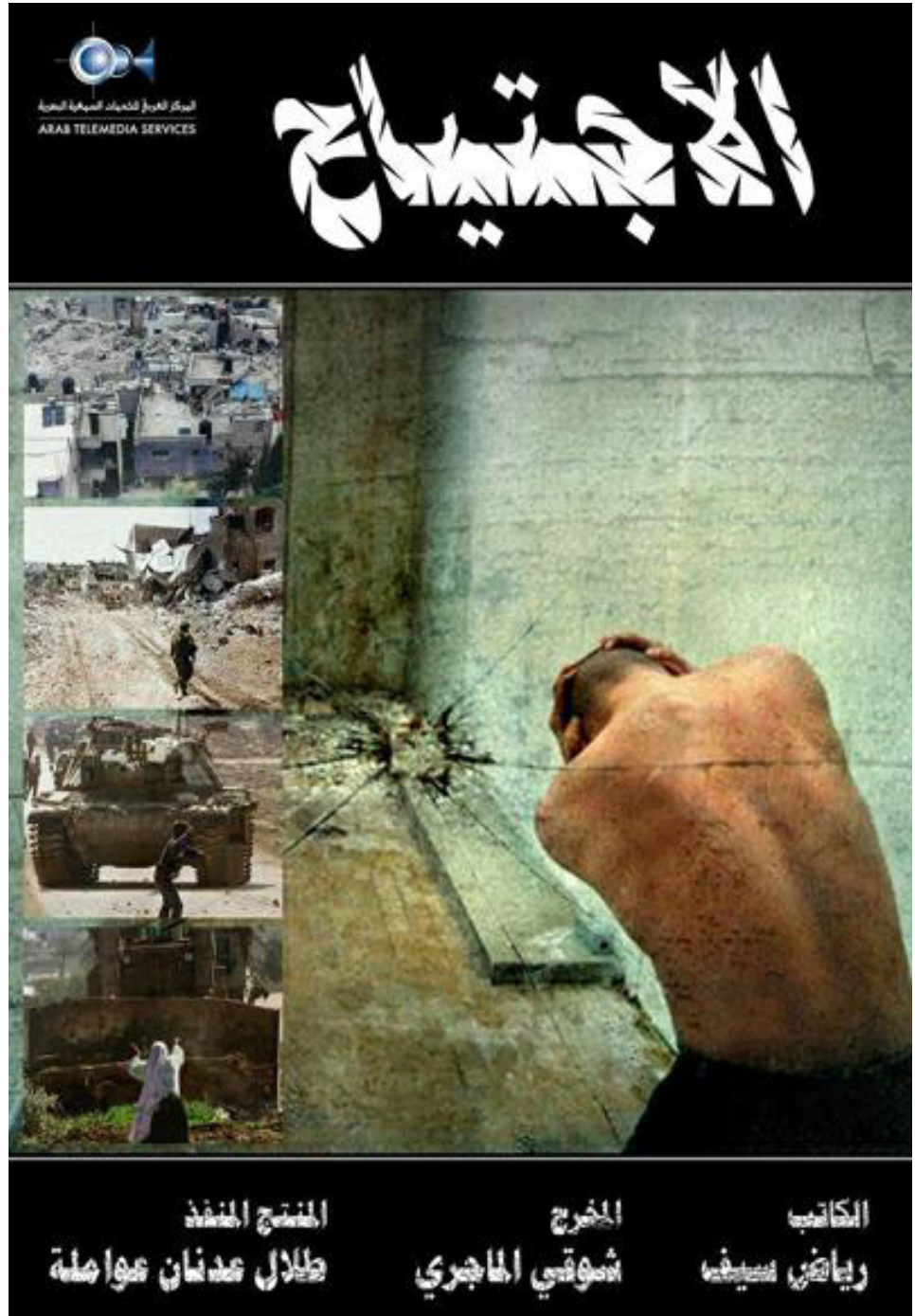
سلطة المال

عميقة هي المتغيرات التي حصلت في عالم الانتاج وقد لعبت دوراً حاسماً في تحديد الاطار الذي يتحرك فيه سوق الانتاج الدرامي، في مقدمتها يأتي : (المُعلنون من اصحاب الشركات ورجال الاعمال والمستثمرين والتجار)، إذ بات هؤلاء يلعبون دوراً أساسياً في النشاط الاقتصادي وأصبحوا قوة رئيسة تتحكم بشكل كامل في الانتاج التلفزيوني الدرامي والبرامجي، بعد أن صارت الاعلانات التي تروّج لمنتجاتهم ومشاريعهم -

والتي يحرصون على عرضها في المسلسلات - هي التي تحدد ماسيتم انتاجه من نصوص ونجوم سيشاركون في العمل، مقابل ما يتم دفعه من مبالغ كبيرة جداً يتم دفعها للشركات المنتجة والمحطات الفضائية.. فقد وصل سعر الساعة التلفزيونية من هذه المسلسلات يتراوح ما بين ١٥ الف دولار إلى ٤٥ الف دولار، أي أنّ ثمنَ مُسلسل بثلاثين حلقة يصل إلى أكثر من ٩٠٠ / ١٠٠٠ الف دولار! ووصلت اجور الممثلين من النجوم في الساعة التلفزيونية الواحدة الى ٥ / ١٠ آلاف دولار، ومجموع ما يتقاضاه أي نجم يصل إلى ١٥٠ / ١٠٠ الف دولار في مسلسل واحد بثلاثين حلقة !

أزاء هذه الارقام العالية لم تعد لدى إدارات المحطات الفضائية - الحكومية منها وغير الحكومية - القدرة على الصمود والمنافسة أمام المُعلنين، وهذا ما فرض على شركات الانتاج أن تفكر الف مرة قبل الشروع في الموافقة على إنتاج اي نص درامي، وأن تدرس جيداً فرص الاستثمار الاعلاني التي سيأتي بها، والتي من خلالها سيتم تغطية تكاليف الانتاج وتحقيق الارباح العالية، وهي بذلك تريد أن تطمئن على استمرار عجلة الانتاج ونموها، إضافة

بينما عدد شركات الانتاج في العراق لا يتعدى اصابع اليد، هذا إضافة الى افتقاد العديد منها الى المعايير الادارية والفنية، بالشكل الذي يجعلنا نتردد كثيراً قبل أن نطلق عليها تسمية شركة . أيضاً، هذه الشركات لا ترتبط مهنيًا في اتحاد ينظم عملها ويجعلها تتحرك بقوة في سوق الانتاج والتوزيع الذي يشهد تنافساً شديداً وسط تكتلات كبيرة. إن قضية الانتاج باتت معقدة وعلى مستوى عالٍ من التنظيم



والادارة وهي مرتبطة بشكل عضوي مع طبيعة الفعاليات الى ماسيتبع ذلك من تفكير دائم في تحديث ادوات الانتاج التقنية.

والطلب، التي يقف خلفها ويتحكم بها رجال أعمال ومستثمرون وتجار عقارات ورجال صناعة، وبذلك لم تعد الاعمال الدرامية من حيث أسباب قيامها وانتاجها مشاريع جمالية خالصة يحقق من خلالها الفنانون أحلامهم بالمدن الفاضلة، ويوصلون عبرها خطابهم الانساني لتحقيق العدالة الاجتماعية. أما هي مشاريع إقتصادية بامتياز، تُرصد لها ميزانيات مالية ضخمة، تكفي لأشباع آلاف الجياع والمحرومين في عالمنا العربي، الهدف من انتاجها: تحقيق أرباح عالية تضاف الى ارصدة الشركات ورجال الاعمال، الذين أدركوا بعد ظهور البث الفضائي، أهمية الاستثمار في هذا القطاع الحيوي الذي يحقق صلة مباشرة

وقد يكون هذا الأمر من أهم النتائج التي افضى اليها سوق التنافس، وألقى على شركات الانتاج مسؤولية مضافة دعاها لأن تضع في اولويات اهتماماتها استخدام احدث التقنيات في التنفيذ، وخاصة كامرات التصوير، بعد أن شهد العالم تطوراً مذهلاً في هذا الاطار التقني وانعكس ذلك بشكل واضح على طبيعة الصورة وجودتها الى الحد الذي باتت صورة الانتاج الدرامي التلفزيوني في تنافس شديد مع الانتاج السينمائي، بل لم يعد هنالك من فرق بينهما من حيث جودة الصورة. وسط هذه التحولات والتطورات التي شهدتها الانتاج الدرامي العربي نجد أن الانتاج العراقي مازال يعتمد في آليات عمله



ومؤثرة مع المستهلك . هذه المنظومة الاستثمارية التي باتت تتحكم في الانتاج الدرامي العربي، منذ مطلع تسعينات القرن الماضي - بعد سقوط الاتحاد السوفيتي وبقيّة المنظومة الاشتراكية التي كانت تتبعه في العديد من دول العالم ومنها منطقتنا العربية - تمّ استعارتها بطريقة مستنسخة من نمط الانتاج الاميركي الرأسمالي، الذي شهد تطورات هائلة في آليات عمله منذ بداية تأسيس شركات الانتاج السينمائي في مطلع القرن العشرين مُعتمداً على منظور فلسفي (براغماتي) يتعامل مع أي عمل فني على أنه: سلعة إقتصادية استهلاكية تخضع في وجودها وأهميتها وقيمتها لشروط السوق.

وتفكيره على انظمة تقليدية رثّة تجاوزها الزمن، وتقنيات غير مواكبة لما هو حاصل في العالم . كل ما أوردناه هي عوامل مهمة تقف سببا في تخلف الانتاج العراقي لا يمكن التقليل من أهميتها تحت أي تبرير قد يتعزز عليه العاملون في الانتاج وما زالوا يكررونه على اسماعنا في كل مناسبة يتم الحديث فيها عن ازمة الدراما العراقية، ومن تلك التبريرات مثلاً :- "أن الانتاج العراقي يواجه محاربة غير معلنة من قبل الشركات والدول العربية". وبتقديرنا المتواضع هذه الحجة ضعيفة، بل هي محاولة بائسة منهم للهروب من المشكلة، وإلقاء مسؤوليتها على الآخرين .

مفهوم السلعة

من هنا يمكننا القول بأن الانتاج الدرامي بات سلعة بالمفهوم الاقتصادي الدقيق للكلمة، ويخضع تسويقها لقوانين العرض

الدرامي الى حد كبير، وباتت تتكس في ادراج شركات الانتاج عشرات النصوص الدرامية، منتظرة دورها في التنفيذ، ومن ثم الدخول في حلبة سباق تنافسي شديد على كسب الاعلانات التجارية التي ستعرض اثناء فترة بثها، خاصة في شهر رمضان، فقد أصبح هذا الشهر نقطة انطلاق سنوية لسباق محموم بين المحطات الفضائية تحرص جميعها قبل حلوله بشهرين على عرض مقتطفات إعلانية (برموشن) مأخوذة من الاعمال الدرامية التي سيتم عرضها خلال شهر الصوم بقصد جذب المُعلنين وكسب أكبر عدد من الاعلانات التي سيتم عرضها خلال فترة بث المسلسل.



يضاف إلى ذلك عامل آخر مهم ساهم في تحريك عجلة الانتاج وتطوره : فبعد أن دخل على خط المنافسة والمساهمة في هذا الاستثمار، المال القادم من دول الخليج العربي بكل ثقله وامكاناته، باتت شركات الانتاج اكثر طموحا في خططها ومشاريعها الفنية، لتصل ميزانيات بعض الاعمال الدرامية ارقاما كبيرة جدا، إلى اكثر من ١٠٠ مليون دولار.

خلاصة القول

إذا أردنا تطوير الانتاج الدرامي العراقي ينبغي أن نأخذ بنظر الاعتبار كل التطورات التي حصلت في نمط الانتاج العربي، وعدم تجاهلها والقفز من فوقها، فالمسألة لم تعد مجرد أحلام وامنيات فنية يسعى لتحقيقها الفنانون وبقية فريق العمل، بقدر ما تتطلب المعالجة : توفير الارضية المطمئنة لأصحاب رؤوس الاموال، من تجار ورجال أعمال، لكي يستثمروا أموالهم في مشاريع فنية، تعود عليهم بالربح، وبذلك نضمن دوران عجلة الانتاج، وتأسيس شركات انتاج ستكون هي بالتالي القاعدة الاساسية لنهوض الانتاج .

أخيرا نقول: ينبغي على العاملين في الدراما العراقية، التخلي نهائياً عن التفكير العاجز والقائم على: -انتظار الدعم والمساعدة الدائمة من الدولة . -لأن معظم التجارب الناجحة في الانتاج الدرامي - في معظم دول العالم - لم تضع في حساباتها الأعتداع على ماستقدمه الدولة من دعم لها، بقدر ما كان نجاحها مرتبطا بشكل اساسي على قدراتها وامكاناتها في تحقيق فرص العمل والنجاح .

الوجه الآخر للصورة

بنفس الوقت، الصورة ليست بهذه القتامة إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار العلاقة الجدلية التي ارتبط بها الفن الدرامي مع عجلة السوق الاقتصادية، وماتنتج عنها من تطور في اساليب العمل والتفكير لدى الفنانين، في المقدمة منهم الكتاب والمخرجون والمصورون ومدراء التصوير وبقية الحرفيين، فالاجور العالية التي باتوا يتقاضونها دفعتهم الى تطوير افكارهم ومعالجاتهم الفنية، وانعكس ذلك على المستوى الفني الذي تقدم فيه الاعمال الدرامية العربية، فوجدنا كتاب الدراما ينطلقون نحو مناطق وموضوعات جديدة ومثيرة لم يكن مسموحا الاقتراب منها، كما تم تقديمها بمعالجات فنية إبتعدت كثيرا عن الأطر المستهلكة والتقليدية في الرؤية والتنفيذ، سواء على مستوى الاخراج أو إدارة التصوير والاضاءة وبقية عناصر التكامل الفني في الصورة الدرامية، خاصة بعد انخراط العديد من المخرجين السينمائيين المُميزين في اخراج الاعمال الدرامية التلفزيونية، وهذا مارفع من مستوى معالجاتها الفنية، لتقترب بذلك من نمط الانتاج السينمائي الذي عادة ما يتركز سياقه العام على بناء وتأنيث اللقطة الواحدة، وبالاكتفاء على كامرة واحدة، وليس بناء المشهد كاملا وبأكثر من كامرة . بهذا الصدد يمكن الإشارة إلى الكثير من المسلسلات كنموذج لما نقول، منها على سبيل المثال لا الحصر: الولادة من الخاصرة، طرف ثالث، رقم سري، اخوة التراب، الحارة، نابليون والمحروسة، الاجتياح، هدوء نسبي، التعزية الفلسطينية، وغير ذلك من الاعمال . ونتيجة لما أشرنا إليه : ازدادت مساحة الاهتمام والتلقي للانتاج



(أستطيقا الإبداع الموسيقي)

مهدي هندو

المقدمة :-

هذه العبارة التي أصبحت فيما بعد مصطلحا مهما في عالم الجمال ، أطلقها (الكسندر غوتليب بومغارتن) وهو متخصص في الفلسفة ، ومن بين ما تعني هذه العبارة .. فلسفة الجمال الفني ، وتعريفاتها كثيرة وأبسط هذه التعريفات : هي المعيار الذي يحدد العمل الفني من خلال اكتشاف جمالياته .

هذا لا يعني أن بومغارتن هو الذي اكتشف هذه العبارة عندما اقترن بها اسمه ، لأنها تنحدر من الكلمة اليونانية **Aisthesis** ... ولكن بومغارتن هو أول من أعطى تصنيفا " ونسقا " لمعنى هذه العبارة تطبيقا " في علم الفنون الجميلة ، ولقد تناول أكثر الفلاسفة اليونان من أمثال سقراط وفلاطون وديمقريطوس وكذلك الشعراء والكتاب اليونانيين من مثل أرسطوفانيس وأبيكوروس وغيرهم ، مرورا بعصر النهضة الذي أظهر هذه العبارة من خلال التشكيل الديني والإلهي ، ومنهم شكسبير والبرتي وليوناردو دافنشي وغيرهم ، حتى جاءت الفترة الكلاسيكية الفرنسية على يد كورني وراسين وغيرهم ، ومن ثم جاءت الأستطيقا الماركسية على يد بالنسكي وتشارلز نيسافسكي وغيرهم ،

جاءت الأستطيقا لتكون المعيار الذي يعنى بالشكل المتناسق داخل التكوين الفني ، هذا يعني باتت هي المعيار الذي يحكم الإبداع الفني بكافة أنواعه سواء كان تشكليا " أم مسرحيا " أم موسيقيا " .. فهي في التشكيل تشتغل على فلسفة الضوء والنور وكذلك الظل وقواعد التونات والظلال وأيضا مثله في التصوير ،

من هذا نفهم أن الأستطيقا لها علاقة كبيرة ومهمة مع الإبداع ، وهنا يبرز لنا سؤال مهم جدا " ما مدى العلاقة التي تربط الأستطيقا مع الإبداع الفني .. ؟ وخاصة الإبداع الموسيقي الذي يختلف عن أي أبداع فني آخر كون الموسيقى أكثر تجريدا من الفنون الأخرى ، لابد لنا أن نعرف هل أن الأستطيقا الموسيقية هي المتحكمة أو المقررة لما سيكون عليه الإبداع الموسيقي . إن (شونبرج) يقول : (لا تستطيع الأستطيقا الموسيقية - أن تدعي أنها معيارية فهي لا تملك إلا أن تصف ما هو موجود ،

الأستطيقا القبلية هي تصور لما يكون عليه الفعل الإبداعي الموسيقي ، ولا تتحقق إلا إذا أصبح هذا الفعل الإبداعي واقعا ، وهذا ما يحيلنا إلى عملية التجريب أو التجديد أو التحديث ، الذي طال الموسيقى وعلى مر العصور ، فالعصر الرومانتيكي الذي دخلت فيه الرومانتيكية في كل جوانب الحياة ومنها الأدب والفنون التي شملت منها الفن الموسيقي الذي جاء على أنقاض الفن الموسيقي الكلاسيكي في مطلع القرن التاسع عشر حيث كانت (الموسيقى الرومانتيكية ، هي أسلوب فني في الكتابة الموسيقية يربط بين الموسيقى وعناصر مدركة كالطبيعة والبيئة والشعر والأدب بما يوحي بفكرة أو قصة أو منظر أو تاريخ ، إنها الموسيقى — ذات الموضوع أو البرنامج — وهو ما يميزها عن الموسيقى الكلاسيكية) "٤"

القصيدة السمفونية :-

يأتي التجديد الرومانتيكي بواسطة (الكلمة) التي يعتقد الرومانتيكيون بأنها لو أضيفت إلى الموسيقى لفعلت الموسيقى فعلها الأستطيقا في التعبير عن المعنى الأشمل لهذه المفردة أو الكلمة ولذلك كانت (القصيدة السمفونية) وهي الشكل الفني الذي ينفلت عن نظام القالب الموسيقي السمفوني المعروف للجميع ، أي بمعنى الابتعاد عن الموسيقى المجردة الصرفة والتعبير عن القصيدة الكلامية بموسيقى ترتقي بهذه القصيدة إلى مصاف الموسيقى المجردة ، مثال لهذا الشكل الموسيقي سمفونية بيتهوفن الكورالية (نشيد الفرح) أو ماسمي (نشيد السلام) القصيدة التي كتبها الشاعر الألماني (فردريك شلر) ولكن فيما بعد أقر الرومانتيكيون باهمية موسيقى الآلات الصرفة وفي هذا الصدد أوضح (هوفمان) (عندما يقال أن الموسيقى فن مستقل قائم بحد ذاته ، ينبغي على النوام ألا يتصور المرء شيئا " اخر غير موسيقى الآلات فهي بسبب إزديادها لأي عون خارجي وأي امتزاج بأي فن آخر ، تعبر تعبيرا صافيا عن طبيعة الفن المميزة التي لا يمكن إدراكها با تباع أية وسيلة أخرى) "٥" ومن التجديد الذي أوجدته الموسيقى الرومانتيكية .

أن الموسيقى الرومانتيكي تمسك بالذاتية التي تخالف الموسيقى الكلاسيكي الذي كان يتمسك بالموضوعية ، وعلى هذا كان المؤلف الموسيقي الرومانتيكي يتعامل مع الفعل الإبداعي الموسيقي على أساس المزاج والرغبات الشخصية والانفلات الذي يتجاوز أي حدود حتى وإن كانت على حساب قيم البناء الموسيقي في التوازن والشكل ، وفي كل هذا كان للفعل الإبداعي الموسيقي استطيقا خاصة خلقتها الموسيقى الرومانتيكية وهي بالطبع تختلف اختلافا جذريا عن استطيقا الموسيقى الكلاسيكية .

الخروج عن القوالب الجاهزة :-

وتتعاقب التطورات الموسيقية فلقد قام الموسيقار (برليوز) في التجديد الموسيقي إذ جعل حركات السمفونية

دون أن تمتلك القدرة على تقرير ما ينبغي أن يكون (لا يمكن أن يوضع الفعل الإبداعي الموسيقي في خانة الفعل النظري أو التظليلي لأنه أحيانا يندرج تحت التجربة الحدسية وبهذا يكون قد انفلت عن كل ما يوضع من نظريات موضوعية مسبقا" كونها خارجة على فعل الإبداع الأثني .. ولذلك ربما تكون قد تعيق هذا الفعل الخالق في نموه وتطوره ، لو وضعت مسبقا" ، أي أنها قبلية بمحدداتها ومر تكزاتها التي لا تتماثل مع ما يخلق من فعل إبداعي موسيقي ، إذن لابد من وجود استطيقا بعدية متجددة ديناميكية بعيدة كل البعد عن الأستطيقا الثابتة الموضوعية مسبقا" لأن الفعل الخالق الموسيقي لا يركن إلى الثبات فهو متجدد خاصة وأن ولادة الإبداع الموسيقي ولادة ليست بإرادة واعية وإنما هي ولادة لاواعية منبعها اللاشعور ، لأنه يشتغل على موضوعية الانفعالات اللاشعورية المستمدة من عالم اللامرئيات ، عالم المثل ، ولذلك نقول لا يمكن ان تحدد استطيقا ثابتة او معينة لتكون معيارا" للإبداع الموسيقي ولكن يجب ان تتمثل الأستطيقا هذا الفعل الإبداعي في كل مرة (الواقع ان العمل الفني هو الذي يحدد الفنان أثناء فعل الإبداع ، ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التي تحاول أن تتجسد فيه) "١"

تكون استطيقا الموسيقى نابعة من الفعل الإبداعي الموسيقي نفسه وليست خارجة عنه وبذلك تكون استطيقا متجددة وتكون معاييرها كذلك ، تتأني هذه الأستطيقا من إدراك الموسيقي أن في اعماقه شذرات استبطيقية عليه أن يحفظها في فعله الإبداعي وأن عليه ان يترجمها إلى إبداع موسيقي يتمظهر في النتاج الذي يكسر به المؤلف والثابت متجها" به صوب الحداثة والتجديد كما فعل في هذا الصدد الموسيقار (بيتهوفن) عندما لم يُشرك أكثر من ألتين نحاسيتين من مجموعة الآلات النحاسية الموسيقية في الأوركسترا الكلاسيكي وذلك بسبب مساحة هذه الآلات الصوتية الضيقة وكانت هاتان الألتان من نوع آلة (الترومبيت) الموسيقية "٢" .

وبذلك يكون بيتهوفن قد أوجد استطيقا نابعة من فعله الإبداعي إذ أن هذا الفعل خلق لأن يتمثل في أجواء هذه الآلات التي لا تستطيع ترجمته لضيق مساحتها بالنسبة له ، لكن ليس بالضرورة أن يكون ما قدمه بيتهوفن من استطيقا يجب ان يكون معيارا لأعمال أو أفعال ابداعية موسيقية أخرى ، إذ أن كل فعل إبداعي كما قلنا له خصوصيته التي خلق فيها ، ولذلك نقول أن استطيقا الموسيقى هي ديناميكية ، ونلاحظ ذلك في التفاوت الأستطيقا بين مؤلفي الموسيقى والتمايز الظاهر في أعمالهم الموسيقية رغم أن جميعهم يؤلف في نفس القوالب الموسيقية من صيغ السمفونيات والسوناتة والكونشيرتو والأوبرا وغيرها ، إلا أننا نلمس البعد الأستطيقا المنصهر في الفعل الإبداعي لموسيقاهم (وهي ترسم من مجموع أعمال كل مؤلف عظيم خطا بيانيا يمثل تقدما مستمرا — عبر تباين الأعمال — نحو تحقيق ذاتها تحقيقا تاما) "٣" .

من فكر في إدخال صوت الصفارة وهمدة القطار وأصوات المحركات إلى عالم الموسيقى وألبسوها مسوحا استثنائية فنية (٧)

إلا أن ورقتنا هذه تطرح سؤالها على أوجه عدة منها : ما طبيعة الاستطيقا التي رافقت فعل الإبداع الموسيقي عند هؤلاء المستقبلين ، أو ماهي المعايير الاستطيقية التي يمكن أن تحدد هذا الفعل الإبداع الموسيقي ، وهل تحتوي الضوضاء على مناطق جمالية حتى ترافقها استطيقا تدل عليها وتكون معيارا لها ؟..

هناك خواص يجب أن يلتزم بها المبدع الموسيقي إذا أراد أن يؤسس لحضوره في خارطة العمل الموسيقي ، منها (الأصالة) والأصالة تنبع من استحضار الماضي واستشرافه والعمل على توظيفه في عمله الموسيقي والعمل على تجديده وتطويره بما يتماشى مع تطور العصر ، وبذلك يكون قد خلق أيضا استطيقا جديدة ولكنها نابعة من الأصالة والماضي (وإذا كان كل فنان خالق يستطيع أن يضع مشكلات جديدة بمعزل عن تاريخ الفن الموسيقي ، فإنه لم يبدع عملا يتسم بالخصوصية إلا إذا أدرك أنه يجب أن يأخذ مكانه في ذلك التاريخ) (٨)

ولقد فعل الكثير من عظماء الموسيقى ذلك منهم (ميسيان) الذي اعتمد في موسيقاه على خليط من الموسيقى الأفريقية والشرقية والهارموني وسلام الأبعاد الكاملة ، وكذلك أدخل إيقاعات جديدة وأصوات خارجة عن الموسيقى مثل أصوات الطيور وغيرها ، ولكنه بالرغم من جميع محاولاته هذه إلا أنه لم يتكرر للقواعد

الموسيقية القديمة التي تخص اللحن (٩)

الخاتمة :-

نفهم من هذا التحليل أن استطيقا الفعل الإبداعي الموسيقي تحضر في صورة الفعل نفسه سواء كانت قبلية أم بعدية ، وتحضر أيضا في صورة الأسلوب الذي يتبعه المؤلف الموسيقي وإن كانت قواعد لحنية ثابتة لاتطالها يد التجديد ، فهي تتباين في أعمال المؤلفين الموسيقيين من خلال وضعها في أشكال موسيقية مختلفة ، إن الموسيقى خاضعة للتحليل الذي يساعد على فهم الأساليب المتنوعة والمتفق عليها سلفا ، ولذلك تحتم عند إجراء أية إضافة أو تجديد أن يكون جوهر الموسيقى

الأربع — خمسا وذلك في سمفونيته المسماة (فنتاستك) أو (قصة حياة جندي) ضاربا القالب التقليدي للسمفونية ، وهنا يتجدد السؤال هل أن استطيقا الموسيقى في معاييرها الثابتة ألزمت برليوز بأن يتخذها مثلاً يحتذى به أم كانت هناك استطيقا جديدة واكبت فعل الإبداع الموسيقي لدى برليوز ، وبالتأكيد يكون الجواب نعم كانت هناك استطيقا أخرى تحمل معايير أخرى لما حققه فعل الإبداع الموسيقي من تأثير ، ويدخل الموسيقى (ليست) بكل عنفوانه ليحدد الخطوة الأخيرة في بناء القصيد السمفوني وهي التحرر من كافة النماذج السمفونية تحرراً تاماً ، فهو يقرر أن خلق شكل جديد خير من البقاء على الأشكال القديمة ، إذن في كل تجديد أو تجريب تكون الاستطيقا خاضعة أيضاً للتغيير حتى وإن كان ذلك بشكل نسبي ، إن الحداثة والتجديد سمة من سمات الحياة وهي من البديهيات التي يعيشها الإنسان لغرض التطور ، جاء الانقلاب الفني

والأدبي في مطلع القرن العشرين عندما أعلن الشاعر الإيطالي (ماريتيني Marinetti) أنه يتبنى أفكارا من خلالها يهجر الماضي إلى الأبد ويدخل إلى المستقبل الذي كانت للسرعة فيه القدح المعلى ، لأنه عصر الآلات والمصانع والطائرات ، ومن الجدير بالذكر أنه صرح بتدمير الشواهد التاريخية ، لأنها وكما يعتقد هي الحاجز الذي يمنع الخروج إلى عالم المستقبل (فلقد جاء في البيان الأول الذي صدر عن الحركة عام (١٩١٠ م) في مدينة (تورينو) : أن جميع الحقائق التي تلقن في المدارس والماراسم ، لم يعد لها وجود ولا يمكن أن يكون ثمة فن عصري إلا إذا اعتمد على أساس عصري محض ، وأكد البيان على

كرهه للجمال التقليدي وما الجمال في نظر المستقبل إلا محاكاة للماكنة والطائرة والسيارة والكهرباء (٦) .

الموسيقى المستقبلية :-

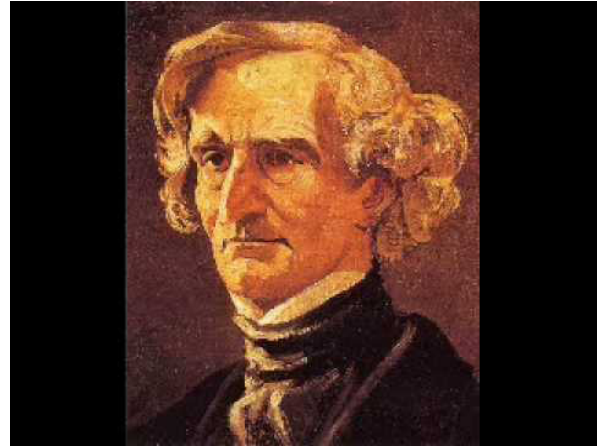
من الطبيعي أن هذه الحركة أثرت بشكل أو بآخر على الفعل الإبداعي الموسيقي حيث هجرت كل الأشكال الموسيقية الأخرى ، فابتعدت عن الرومانسية والكلاسيكية ، أخذ الشكل والمضمون نمطا " آخر غير الذي كان عليه مسبقاً ، فكانت الموسيقى المستقبلية تتسم بالغرائية وعدم الوضوح والفهم في الأفكار (وكان المستقبلليون الإيطاليون منذ أوائل العقد الثاني من قرننا قد مجدوا الآلة ونبهوا إلى إيقاعها ، فكانوا أول



بيتهوفن

الهوامش /

- ١- جماليات الإبداع الموسيقي ، جيزيل بروليه ، ترجمة فؤاد كامل ، ص ١٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد
- ٢- ينظر التحليل والتوزيع الأوركستراي ، اعداد محمد كمال اسماعيل ، مراجعة د. يوسف السيسي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ٢٠٠٧
- ٣- جماليات الإبداع الموسيقي ، المصدر نفسه ، ص ١٥-١٦
- ٤- دراسات موسيقية ، د. علي عبد الله ، ص ٩٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩
- ٥- الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، الفرد انتشتين ، ترجمة د. حمدي أحمد محمود ، ص ٥٦
- ٦- دراسات موسيقية ، المصدر نفسه ، ص ٧٧
- ٧- الموسيقى الألكترونية ، علي الشوك ، ص ٨ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٨
- ٨- جماليات الإبداع الموسيقي ، المصدر نفسه ، ص ٢١-٢٢
- ٩- ينظر الموسيقى الألكترونية ، ص ٥٧-٥٨



بيرليوز

نفسه ، نصل هنا إلى نقطة مهمة مفادها أن الأستطيقا الموسيقية للفعل الإبداعي الموسيقي تتمظهر في حالتين الأولى تكون سابقة للفعل الإبداعي من خلال جوهر قوانين الفكر الموسيقي ، أما الثانية فإنها تولد أوترافق الفعل الإبداعي الموسيقي نفسه بعد أن يكون المؤلف الموسيقي قد أوجد نافذة فلسفية يطل منها على الفكر الموسيقي الذي يريد أن يرتحل به إلى المستقبل





مسيرة الأنبياء

القاضي رافد المسعودي

ان يغفر له تلك الخطيئة.....
مستغفراً يبحث عن التوبة.... وأي توبة
إنها توبة الأنبياء... وإذا بنداء من السماء
يا آدم.... قد رفعنا عنك الوزر
ومسحنا من كتابك أفعال القدر
وذهبت تلك الخطيئة في ارض الشهادة
في ارض..... تربتها عبادة
في ارض..... يكون الموت على ابن خاتم
الأنبياء

ولادة.....
وانطوى أول حزن في الحياة
وكتب لآدم..... النجاة..... إلى أن
وجد حواء في المدينة.... وقص عليها
..... قصته الحزينة يا حواء
إن من ذريتنا.... له في تلك الأرض موعد

وما ارتكبنا الخطيئة إلا لأجله..
وما ارتكبنا الذنب من تلك الشجرة..
إلا لأجل أن يولد ويقتل
في هذه الأرض ويخلد
إنها مسيرة الموت المفعمة بالخلود ...
وجرى الزمان
يرسم على جيد الأرض قافية الأحزان
ويكتب الآلام بالآلم .
فتكورت في النواويس مبادئ الأمان
إنها مسيرة الأنبياء
.....
على هذه البدياء...

ها هنا الأرض النديّة....
بل ها هنا الغاصرية....
هنا بدأت الإنسانية
بحثاً عن الإنسان.....
في كور بابل..... نعم
في هذا المكان
بحثاً عن الإنسان ...
فكان للزمان مكان
وللمكان زمان
منذ نبوغ الزمان
ها هنا هبط آدم من السماء
دابته رجلاه.. .. وخادمه يداه..
يبحث عن ضلعه المفقود
يبحث عنه في هذا الوجود
يبحث عنه في البدياء ... يبحث عن
..... حواء
هنا تعثر آدم... هنا شجعت قدمه
ونزفت منه الدماء..
ها هنا ... سال الدم.....
مستهلاً للدماء..... هنا ..
سقطت أول قطرة دم ...
نعم.. نعم.... أول قطرة دم
على الرمل..... فكان اللون الأحمر
..... هو الحل على أرض الدماء
أرض كرب وبلاء
فنادى آدم ربّه مستغيثاً
رباه..... رباه..... يا رباه
أما زالت تلاحتني الخطيئة...
أما زلت أنا رهن الخطيئة...
خطيئة ثم خطيئة ... وكلها خطايا
انظرن يا رباه ما هذه الرزايا
فدعا آله السماء ... بكل هواجسه البرينة

alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء - ص.ب 1062

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥ / ٥ / ٢٠١٣